TERENCIO

COMEDIAS I

LA ANDRIANA - EL ATORMENTADO

INTRODUCCIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
GONZALO FONTANA ELBOJ



BIBLIOTECA GREDOS

Pérez Galdós, 36. 08012 Barcelona

Diseño: Brugalla
ISBN: 978-84-473-6434-3

Depósito legal: B.37768-2009

Impresión:
CAYFOSA (Impresia Ibérica)

Impreso en España – Printed in Spain

INTRODUCCIÓN GENERAL

1. VIDA DE TERENCIO

En contraste con la mayor parte de los autores de la Antigüedad, de cuya vida apenas contamos con un puñado de datos dispersos, de la de Publio Terencio Afro *(Publius Terentius Afer)* podríamos hacernos una idea más cabal, ya que poseemos una *Vita Terenti*, compuesta por Suetonio, que nos ha llegado como introducción al comentario de Donato a sus comedias[1]. La *Vita* se ajusta al modelo estereotipado de la biografía de

[1] AELIUS DONATUS, *Commentum Terentii*, Leipzig, Teubner, 1902-1905, ed. de P. Wessner, vol. I, págs. 1-10. El texto de Suetonio pertenece a una de sus obras perdidas, el *De poetis*, parte a su vez del *De viris inlustribus*. No sería inverosímil que mucho del material ya lo hubiera encontrado organizado en el *De poetis* de Varrón. Por supuesto, el texto transmitido por Donato en el siglo IV no reproduce con absoluta fidelidad el tenor literal del de Suetonio. Así, es posible detectar más de una laguna en el texto. La más significativa de ellas correspondería a la parte de la *Vita* en la que se compararían las comedias de Terencio con sus originales griegos. Sin embargo, está claro que, al menos, el comentarista fue preciso a la hora de señalar su fuente *(«haec Suetonius Tranquillus»)*. A continuación, añadió un breve apéndice conocido como el *Auctarium Donatianum*. Existe, por otra parte, un conjunto de biografías medievales de escasa fiabilidad, ya que las que no siguen de cerca a Donato ofrecen material novelesco sin base en la tradición antigua y compuestas, como dijo Petrarca, por *«scholasticos rerum ignaros»*. *Cf.* R. SABBADINI, «Biografi e commentatori di Terenzio», *Studi Italiani di Filologia Classica*, 5 (1897),

Suetonio y destaca por el manejo y confrontación de muy diversas fuentes. A ésta se suman otros testimonios, de entre los cuales destacan los prólogos de las propias comedias. Sin embargo, la relativa abundancia de noticias, antes que certidumbres sobre los pormenores de sus hitos vitales, suscita, más bien, una pluralidad de dudas razonables que a continuación trataremos de exponer[2]. No obstante, frente a los planteamientos hipercríticos de algunos estudiosos contemporáneos, quienes sostienen que todos los datos de la *Vita* son pura fabulación[3], nosotros consideramos que, a pesar de las dificultades y reservas, es posible reconstruir en cierta medida los principales trazos de su biografía.

El más significativo e indiscutido de los datos que nos suministra la *Vita* es el relativo a su condición servil. Esclavo del senador Terencio Lucano[4], de quien con la manumisión obtuvo el *nomen*, nuestro autor habría recibido una esmerada educación que fue resultado, como afirma Suetonio, del afecto que le pro-

págs. 289-327. M. DEUFERT, «Die *Vita Ambrosiana*. Datierung, Terenzbild, Rezeption», en J. FUGMANN *et al.* (eds.), *Theater, Theaterpraxis, Theaterkritik im kaiserzeitlichen Rom*, Múnich-Leipzig, Saur, 2004, págs. 83-101, argumenta que la llamada *Vita Ambrosiana* no procede de la Edad Media, sino que remonta a la Antigüedad tardía. Sin embargo, en la medida en que, en última instancia, no es sino una paráfrasis de la *Vita* de Suetonio, no aporta datos adicionales respecto a ésta.

2 A las esperables dificultades de integrar en un todo coherente las noticias que suministran las muy diversas fuentes históricas y literarias que maneja Suetonio se suma el problema que supone la calamitosa transmisión textual de muchas de las citas incluidas en ella. Hasta tal punto que, en función del texto adoptado, ciertos detalles de la vida de Terencio pueden resultar distintos.

3 Tal es el caso, por ejemplo, de W. BEARE, «The life of Terence», *Hermathena*, 59 (1942), pág. 26.

4 Salvo su pertenencia a la ilustre familia de los *Terentii*, que dio a la República cónsules y generales durante tres siglos, nada sabemos de este Terencio Lucano. Ha sido error de algunos de los estudiosos de Terencio confundirlo con su pariente Gayo Terencio Lucano, victorioso general de comienzos del

fesaba su amo «por su talento y su belleza» *(ob ingenium et formam)*[5]. Esta infamante nota, que, por otra parte, Suetonio consigna sin ningún tono peyorativo, persiguió al comediógrafo el resto de su vida: como veremos, habladurías posteriores difundieron las supuestas relaciones sexuales de nuestro autor con los aristócratas Lucio Furio Filo, Escipión Emiliano y Cayo Lelio[6].

El resto de las noticias que transmite la *Vita* son más inciertas. Suetonio, con el *Karthagine natus* con el que da comienzo a su tratado, le atribuye un origen norteafricano —númida, gé-

siglo II a. C., apasionado por las peleas de gladiadores. Esta confusión es la que sin duda debió llevar a G. JACHMANN, *RE*, *s. v. Terentii*, c. 664, a especular con la posibilidad de que el senador hubiera comprado a Terencio de niño para adiestrarlo en la escuela de gladiadores de la que él habría sido dueño.

5 Tal afirmación no resulta chocante en Roma. Tanto en época republicana como en época imperial sabemos de la situación de los jóvenes esclavos que, al tiempo que sirven de objeto al deseo sexual de sus amos, reciben una educación. Pensemos, sin ir más lejos, en el caso del joven Tirón, esclavo de Cicerón. G. FABRE, *Libertus: recherches sur les rapports patron-afranchi à la fin de la République Romaine*, Roma, École Française de Rome, 1981, págs. 258-261.

6 Suetonio da cuenta de que de ello ya se hizo eco Porcio Lícino a fines del siglo II a. C.: «Vivió en la amistad de muchos nobles, pero sobre todo en la de Escipión [Emiliano] Africano y Cayo Lelio, con los que se dijo que mantuvo trato sexual. (...) Porcio da pábulo a tal sospecha en los siguientes versos: *Mientras buscó las caricias de los nobles y sus fingidas loas, / Mientras ansió la divina voz de Africano en sus ávidos oídos / Mientras consideró la dicha de ser invitado a cenar por Filo y Lelio / Mientras se lo solieron llevar a una villa de Alba por la belleza de su juventud en flor...* (SUET. *Vit.* 2). Porcio Lícino fue autor de un poema histórico-literario en septenarios trocaicos, de los cuales sólo sobreviven algunos fragmentos, el más largo de los cuales es el que aquí transcribe Suetonio. Por el contrario, Fenestela, también citado por Suetonio, negó tal relación apoyándose en el hecho de que, según él, Terencio era mayor que sus supuestos amantes. Recordemos que en Roma sólo eran socialmente admisibles las relaciones homosexuales con personas de inferior rango y edad. Para Fenestela, pues, resultaba inconcebible la relación de unos jóvenes aristócratas con un liberto mayor que ellos.

tulo e incluso púnico—[7], que no ha sido aceptado por la totalidad de los críticos, ya que tal origen bien podría haber sido forjado *a posteriori* a partir de su *cognomen, Afer*. De un lado, tal *cognomen* podría haber sido heredado, como el *nomen*, de su patrono; y aunque hubiera sido un apelativo personal, éste bien podría deberse a una causa distinta: según el biógrafo, Terencio era de tez morena[8], lo cual podría explicar tal *cognomen*. De hecho, el propio Suetonio da noticia del debate que los propios antiguos entablaron sobre su origen y la forma en que llegó a Roma. Así, en época de Augusto, Fenestela[9] ya planteó lo inverosímil de su condición de prisionero de guerra:

> Hay quienes consideran que era un cautivo, posibilidad que Fenestela niega de plano, ya que él nació y murió entre el fin de la Segunda Guerra Púnica [a. 201 a. C] y el comienzo de la Tercera [a. 149 a. C]. Y que, de haber sido cautivado entre los Númidas o los Gétulos, tampoco habría podido llegar a su amo romano, pues entre los itálicos y los africanos no existió ninguna relación comercial hasta la destrucción de Cartago. (Suet., *Vit.* 1)

Según J. Marouzeau, también podría haber sido hijo de una esclava llegada a Italia junto a las tropas de Aníbal[10]. Incluso —apuntamos nosotros— podría haber sido un esclavo de origen itálico: en esta época era frecuente que los itálicos entregaran sus hijos a romanos complacientes, con el fin de que, tras un período de servidumbre, éstos pudieran adquirir la codiciada ciudadanía[11].

Tampoco está clara su fecha de nacimiento. Muchos de los autores contemporáneos suelen asumir sin dificultades la cronología que suministra Suetonio, quien afirma que su vida discurrió en apenas los veinticinco años que median entre el 185-184 y el 159 a. C.[12]. Ahora bien, esta fecha coincide sospechosamente con la del fallecimiento de Plauto (184 a. C.) y bien pudiera ser resul-

[7] El étnico *Afer* no designa un origen específico: así, Tito Livio parece distinguir entre los conceptos de cartaginés y africano: *Carthaginienses Afrosque* (XXX 33, 5); *Carthaginienses mixti Afris* (XXVIII 14, 4 y 19). En cambio, PLAUT., *Poen.* 1304, llama a una cartaginesa *amatricem Africam*; y en un fragmento del *Caecus* dice de un personaje cartaginés: *Afer est*. Esta ambigüedad léxica impide, pues, atribuir a Terencio un origen étnico preciso.

[8] *Fuisse dicitur mediocri statura, gracili corpore, colore fusco* (SUET., *Vit.* 6), descripción que se ajusta al estereotipo púnico: «MIL.— *Statura hau magna, corpore aquilost.* HAN.— *Ipsa east.* / MIL.— *Specie venusta, ore atque oculis pernigris*» (PLAUT., *Poen.* 1111-1112). La tradición de la Antigüedad y de la Edad Media nos ha legado, por otra parte, una serie de retratos de Terencio que, si bien remontan al siglo II d. C., puesto que tienen base en esta descripción de Suetonio, por supuesto carecen de consistencia histórica. J. MAROUZEAU, «Introduction» a TÉRENCE, *Comédies*, París, Les Belles Lettres, 1942, vol. I, págs. 84-85; L. RUBIO, «Introducción» a TERENCIO, *Comedias*, Barcelona, Alma Mater, 1957, págs. LXII-LXIII.

[9] Erudito de fines del principado de Augusto y autor de unos *Annales* en 22 libros que alcanzaban hasta época de César. A. POCIÑA y A. LÓPEZ, «Introducción» a TERENCIO, *Comedias*, Madrid, Akal, 1986, pág. 28, n. 5, adelantan la hipótesis de que la noticia de Suetonio no proceda de esta obra, sino de alguna monografía erudita más concreta.

[10] J. MAROUZEAU, «Introduction», pág. 9. T. FRANK, «On Suetonius' *Life of Terence*», *AJPh*, 54 (1933), págs. 269-273, por su parte, formula la hipótesis de que fuera originario del sur de Italia, lo que explicaría su conocimiento del griego.

[11] Al margen de hipótesis fundadas en el análisis histórico, existen también otras sobre el origen y la figura de Terencio a partir del *cognomen Afer*. Nos referimos a las producidas por los llamados «estudios culturales». Su valor científico es muy discutible. El curioso o interesado podrá hallar en Internet varias páginas con estos contenidos.

[12] Hay quien lleva la fecha de su nacimiento hasta 195 a. C. Tal fecha tiene apoyo textual, ya que algunos de los manuscritos de Donato que contienen la *Vita* ofrecen la cifra de 35 años en lugar de los 25 aceptados habitualmente en las ediciones. No obstante, es más verosímil que la cifra genuina del texto sea 25 debido a que Suetonio parece decantarse por el hecho de que Terencio y Escipión Emiliano fueran de la misma edad y por el hecho de que la fecha 185-184 a. C. coincide con la muerte de Plauto.

tado de un intento, tan al estilo del biógrafo, de establecer una línea de renovación generacional entre los comediógrafos latinos[13], tal como también hizo con Cecilio Estacio *(ca.* 230-168 a. C.)[14]:

> [Terencio] escribió seis comedias, de las cuales la primera es *La Andriana* [a. 166 a. C]. Se cuenta que, tras entregarla a los ediles, se le ordenó que la recitara de antemano ante Cecilio en el curso de una cena. Como se hallaba vestido con excesiva modestia, leyó el comienzo de la comedia en una banqueta junto al diván, pero pocos versos después fue invitado a recostarse y cenar con él, terminando el resto de la lectura sin que Cecilio pudiera contener su admiración. (Suet., *Vit.* 3)

El relato ha sido frecuentemente criticado ya que, según San Jerónimo, Cecilio había muerto dos años antes del estreno de la comedia. Así pues, la anécdota sería una fabulación compuesta para conectar cíclicamente a los dos comediógrafos más importantes de la era post-plautina. En rigor, tales dudas respecto a su edad ya se suscitaron en la Antigüedad. Por Suetonio tenemos noticia del debate entre Fenestela, quien consideraba que Terencio era mayor que Escipión Emiliano (185-129 a. C.) y Lelio, y Cornelio Nepote, para quien todos ellos eran de edad similar. En apartados posteriores trataremos de aducir argumentos a favor de fijar su nacimiento diez o quince años antes. De todas formas, el más relevante a favor de una cronología larga es el hecho de que así su producción ya no tendría que ser considerada fruto de una asombrosa precocidad juvenil, sino resultado de un proceso de madura reflexión sobre la *palliata*.

Así las cosas, de las circunstancias biográficas de Terencio la única prácticamente indiscutible es la relativa a su origen ser-

[13] E. J. Kenney y W. Clausen (eds.), *Historia de la literatura clásica (Cambridge University), II. Literatura latina,* Madrid, Gredos, 1989, pág. 874.

[14] Así, Suet., *Vit.* 6, explica cómo Virgilio se puso la toga viril precisamente el mismo día que moría Lucrecio.

vil. Quizás pudiéramos ver una huella de ello en la primera escena de *Andria*[15], en donde la figura del esclavo ha quedado sustituida por la presencia excepcional de un liberto lleno de gratitud hacia su patrono[16]:

> Simón.— Desde que te compré, desde bien chico, sabes que en mi casa siempre has llevado un trato justo y benigno. Como me servías con la nobleza propia de un hombre libre, concediéndote la mayor recompensa que tenía, de esclavo te hice mi liberto.
>
> Sosias.— Bien lo recuerdo.
>
> Simón.— No cambiaría mi decisión.
>
> Sosias.— Simón, si en el pasado o en el presente he hecho algo que te haya agradado, me alegro, y te agradezco que, a tu vez, me guardes gratitud. Pero me molesta que me lo recuerdes porque es como si me reprocharas haberme olvidado de tus favores. *(Andr.* 35-44)

Una vez emancipado, el antiguo esclavo se enfrentaba a una vida en la que tenía que asumir los riesgos de la libertad. Había cambiado la seguridad de siervo doméstico, de favorito del amo, por la azarosa búsqueda del sustento cotidiano. En el final de *Adelphoe,* Terencio se hace eco de las dificultades del esclavo recién liberado[17]:

[15] Como nota metodológica aclaramos que, si bien en nuestra traducción el título de las comedias se presenta traducido, en esta introducción y en las notas se ofrecerá en su forma original con las correspondientes abreviaturas.

[16] Teniendo en cuenta que *Andria* es la primera de las comedias de Terencio, no sería raro que el autor hubiera querido hacer aquí un guiño. De hecho, según consigna Donato, en el original de Menandro *(Perínthia)* el diálogo inicial lo mantendría Simón con su esposa y no con ningún liberto, figura extraña a la comedia. En cambio, en el original de *Andria* el padre pronuncia a solas un monólogo en el que explica su situación e intenciones.

[17] Resulta curioso que la obra de Terencio dé comienzo con la presencia de un liberto y acabe con la liberación de un esclavo.

MICIÓN.— (...) Siro, venga, acércate a mí *(Siro se acerca a Mición.)*: sé libre.

SIRO.— Haces bien. A todos os estoy agradecido, y muy particularmente a ti, Démeas.

DÉMEAS.— Me alegro. (...)

SIRO.— Te creo. Ojalá se alargue mi alegría al ver liberada conmigo a mi esposa Frigia. (...) ¡Ojalá todos los dioses te concedan siempre todo lo que les pidas, Démeas! (...)

DÉMEAS.— Mición, si sigues cumpliendo tu deber y le adelantas un poco en efectivo para que pueda ir tirando, él enseguida te lo devolverá.

MICIÓN.— ¡Ni un tanto así!

ÉSQUINO.— *(Dirigiéndose a Mición.)* Es hombre de provecho.

SIRO.— *(Dirigiéndose a Mición.)* ¡Por Hércules, que te lo devolveré! Dámelo ahora.

ÉSQUINO.— ¡Venga, padre!

MICIÓN.— Ya veremos.

DÉMEAS.— Lo hará. *(Adelph.* 970-983)

Así pues, debió resolver que lo más adecuado era recurrir a la educación recibida y probar suerte en el mundo del teatro, oficio que, como veremos, muchos otros de su condición también desempeñaron. Por tanto, no debemos entender la actividad literaria de Terencio como producto exclusivo de un intento de expresión estética personal. A diferencia del caso de Atenas, en donde el dramaturgo sólo compite por la gloria literaria y el prestigio cívico, el teatro en Roma es, sobre todo, una fuente de ingresos económicos para los elementos más dotados intelectualmente de las clases bajas. Y como consecuencia de ello, se desatará una feroz competencia entre los distintos autores, ávidos de que el Estado compre sus obras. El propio Terencio declara explícitamente que su rival, el comediógrafo Luscio Lanuvino[18], había

[18] En rigor, jamás Terencio lo menciona por su nombre, que sólo conocemos gracias a Donato *(ad Andr.* 1). De él, apenas sabemos nada más

resuelto hacerlo caer en la miseria mediante calumnias y maledicencias:

> Aquél [Luscio Lanuvino] procuró apartar de su vocación a nuestro autor y arrojarlo al hambre. *(Phorm.* 18)

No debemos tomar a la ligera esta afirmación[19]. Más allá de lo que puede ser una exageración propia del género, lo cierto es que para un ex esclavo pocas eran las posibilidades de garantizarse el sustento. Las eventuales dádivas de su antiguo amo o de sus ricos protectores no eran sino favores inseguros y, para no acabar ejerciendo en la vida el papel de parásito cómico, necesitaba procurárselo sobre bases menos dependientes de la voluntad ajena. Y no le faltó éxito en su empresa. En apenas siete años logró estrenar las seis comedias que escribió. Suetonio consigna que por *Eunuchus* se pagó la inusitada cifra de ocho mil sestercios, unos nueve kilos de plata[20]. Nunca hasta entonces había recibido comedia alguna suma semejante. En rigor, no podemos estar seguros de si esta cifra fue abonada a Terencio o al director de la compañía que estrenó la

que las escasas y sesgadas noticias que ofrece el propio Terencio en sus prólogos.

[19] En cambio, A. LÓPEZ y A. POCIÑA, «Introducción» a TERENCIO, *El Eunuco*, Barcelona, Bosch, 1977, págs. 24-25, consideran que el padrinazgo nobiliario mantuvo a Terencio libre de la necesidad de ganarse el aplauso del público: «Éste depende sólo en parte del éxito de su obra, por cuanto la protección por parte de un grupo de nobles romanos le resuelve el acuciante problema de la subsistencia». Sin embargo, como veremos, las noticias que suministran los prólogos de *Hecyra* ofrecen una imagen bien distinta de la situación económica de nuestro autor. Por otra parte, recordemos que bien poco le aprovechó a Enio la amistad de Escipión Nasica, de Escipión Africano o de Marco Fulvio Nobilior para salir de la pobreza. CIC., *Sen.* 5, 14.

[20] Mucho debían de haber cambiado las cosas en el siglo I d. C., ya que MART., X 41, consigna que un pretor podía gastar unos 100.000 sestercios en la organización de los juegos Megalenses.

obra, Ambivio Turpión. En cualquier caso, obsérvese cómo la cantidad es en sí relativamente modesta, ya que ni de lejos se aproxima a las cifras que manejan los ricos personajes de sus propias comedias. Con ella, apenas hubiera podido comprar un esclavo. En consecuencia, el patrimonio que habría logrado reunir es ciertamente modesto: unos *hortuli* a las afueras de Roma, junto al templo de Marte entre el primer y el segundo miliario de la vía Apia, fincas que sumaban unas veinte yugadas romanas, apenas unas cinco hectáreas[21]. Más aún, según otras fuentes, ni siquiera habría logrado hacerse con ese menguado patrimonio. Por ejemplo, Porcio Lícino afirma que al final de su vida se vio en tal pobreza que ni tenía para una casa de alquiler. Según Rostagni[22], esta noticia no sería sino el resultado del partidismo antinobiliario de Porcio. Sin embargo, tal situación no es nada extraña entre los escritores de la época. Recordemos el caso de Enio, quien, por falta de recursos, tuvo que compartir la misma casa en el Aventino con Cecilio Estacio. La necesidad económica debió acompañar a Terencio a lo largo de toda su vida:

> Ahora [la comedia] se presenta como un auténtico estreno. Su autor no quiso representarla de nuevo por la siguiente razón, poder venderla de nuevo. (*Hec.*, pról. I, 6 y 7)

Tal reconocimiento de lo que ya Donato tachó de avaricia ha escandalizado a los críticos de épocas posteriores, hasta el punto de que han llegado a postular la existencia de una laguna

---

[21] Compárese esta cantidad con las 30 yugadas de *ager publicus* que Tiberio Graco quería repartir en 133 a. C. a los ciudadanos más pobres de la ciudad. Un examen sobre la cuestión, en D. GILULA, «How rich was Terence», *Scripta classsica Israelica*, 8-9 (1985-1988), págs. 74-78.

[22] A. ROSTAGNI, *Suetonio 'de poetis' e biografi minori*, Turín, 1944, págs. 31 y 41.

en el texto[23]. Ahora bien, más que avaricia, se trata simplemente de la manifestación de lo que en la época era evidente para cualquier romano: el poeta necesitaba de los recursos económicos que le proporcionaba su actividad y no estaba dispuesto a administrarlos imprudentemente. Iba en ello su vida y la de su familia. Respecto a ésta, casi nada es lo que podemos decir. A su muerte habría dejado una hija que, años después, acabó casándose con un caballero romano.

Una de las cuestiones más debatidas de su biografía es la relativa a la plena autoría de su obra. Si bien la crítica de todos los tiempos le atribuye con firmeza las seis comedias que la tradición nos ha legado, ya desde la propia época del autor se alzaron voces que indicaban lo contrario: al parecer, tras Terencio se hallarían ciertos aristócratas que no habrían dudado en colaborar en su composición. Es Suetonio quien ofrece los nombres de estos personajes: Cayo Lelio, Escipión Emiliano y Lucio Furio. De igual forma, Nepote declara haber leído que Cayo Lelio era el autor de una de las escenas de *Heautontimorumenos*:

> Nepote afirma haber hallado en un autor fiable que en unas calendas de marzo en su villa de Puteoli Gayo Lelio fue llamado por su mujer a la hora de comer y que él le había pedido que no lo interrumpiera. Finalmente, habiendo llegado tarde al triclinio, él ha-

---

[23] Así se aprecia en la conjetura que se formula en la traducción de J. R. Bravo: «La razón por la que su autor quiso representarla de nuevo, no fue para poder venderla de nuevo, [sino porque estaba firmemente convencido de sus méritos]». (TERENCIO, *Comedias*, edición bilingüe y traducción de José Román Bravo, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 743, n. 20.) La faceta de los comediógrafos arcaicos como hombres de negocios ya repugnaba en el siglo I a. C. a unos escritores cuya actividad estaba marcada por el sello del *otium* aristocrático. Así, HOR., *Epist.* II 1, 175-176, critica a Plauto porque «está impaciente por llenar de dinero sus bolsillos; después, no le preocupa si la comedia no se sostiene o si se mantiene con pie firme» (HORACIO, *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1992, pág. 315, trad. de A. Cuatrecasas).

bía explicado que no siempre le salían las cosas tan bien cuando escribía; luego, al rogarle que le enseñara su escrito, había recitado aquellos versos del *Heautontimorumenos*: «*Satis pol proterue me Syri promissa huc induxerunt* [v. 723]»[24]. (Suet., *Vit.* 4)

Multitud de fuentes, incluyendo al propio Terencio, se hacen eco de tal acusación. Y contra lo que podría esperarse, nuestro comediógrafo no sólo no la refutó, sino que la admitió con orgullo como un cumplido:

> Pues lo que dicen esos malintencionados, eso de que algunos hombres de la nobleza lo ayudan y suelen colaborar con él en su obra, cosa que ellos consideran gravísimo insulto, nuestro autor lo considera altísima alabanza, ya que esto complace a aquellos que os complacen a todos vosotros y al pueblo; y de cuya ayuda —ayuda carente de arrogancia— en la guerra, en la holganza o en los negocios, cada cual se ha servido según las circunstancias. (*Adelph.* 15-22)

Ahora bien, en época de Cicerón, Santra[25] vio claro que difícilmente podían ser Escipión Emiliano o Lelio, muy jóvenes a la sazón, los «*homines nobiles*» a cuya ayuda tanto debían los romanos y las obras de Terencio. Faltaba todavía tiempo para que ambos fueran las lumbreras de la *nobilitas* que serían décadas después. Si hubiera precisado de ayuda en su tarea —dice Santra—, podría haberse servido de otras personas cultas, como G. Sulpicio Galo, en cuyo consulado representó su primera comedia o Q. Fabio Labeón y Marco Popilio, ex cónsules y poetas. Sin embargo, L. Cicu ha intentado seguir manteniendo en la nómina de aristócratas cercanos a la obra terenciana a Escipión y a Lelio identificándolos con los «*amici*» del prólogo de *Heautontimorumenos* (v. 24)[26]. Según él, los prólogos de ambas piezas se referirían a distintos personajes: los «*homines nobiles*» de *Adelphoe* serían adultos de experiencia política y cultural y los «*amici*» un grupo de jóvenes nobles —¿por qué no Escipión y Lelio?— más cercanos a Terencio[27].

[24] La anécdota resulta sospechosa porque precisamente en las calendas de marzo se celebraban las *Matronalia*, lo cual ya da idea de la intención irónica del desconocido y «fiable» autor citado por Nepote que hizo que el prudente Lelio compusiera ese día una de las escenas meretricias de la comedia.

[25] Erudito y tragediógrafo del siglo I a. C. (*apud* SUET., *Vit.* 4).

Éstos son precisamente los mismos que más arriba hemos visto asociados a su nombre en relación con la acusación de haber sido sus compañeros sexuales. De hecho, la muy ambigua palabra latina *amicus* con que los designó podría haber dado lugar a los rumores recogidos por Porcio Lícino[28]. La muy diversa condición del ex esclavo y de estos nobles hacía que el perjuicio social fuera mucho peor para éstos que para el simple liberto, y en tal sentido hemos de entender que el ataque iba dirigido más contra ellos que contra Terencio[29]. En efecto, en Roma tanto la práctica homosexual como la actividad literaria centrada en géneros poco nobles merecieron la más absoluta repulsa:

> Asimismo, Cayo Cosconio, acusado de haber transgredido la ley Servilia y culpable sin duda de muchos y muy evidentes crímenes, se libró de la condena por haber recitado en el juicio un

[26] L. CICU, «La originalità dil teatro di Terenzio alla luce della nuova estetica del Circolo Escipionico», *Sandalion*, 1 (1978), págs. 35-41.

[27] De hecho, la prueba más evidente de la relación entre Escipión Emiliano y Terencio es el hecho de que éste hubiera representado dos de sus comedias en los juegos funerarios que aquél organizó en honor de su padre, Paulo Emilio.

[28] *Cf.* n. 6 de esta «Introducción general».

[29] Esta acusación contra Escipión Emiliano podría tener relación con el hecho de que, durante su censura (142 a. C.), éste pronunció contra Sulpicio Galo un discurso en el que lo acusaba de mantener prácticas homosexuales pasivas (*cinaedus*). Fr. 17 Malcovati *apud* AUL. GEL., VI 12, 5.

poema de su acusador, Valerio Valentino, en el que mediante un juego literario daba a entender que había seducido a un muchacho distinguido y a una joven de condición libre. Los jueces consideraron injusto que prevaleciera quien no merecía llevarse la palma de la victoria a costa de su adversario, sino más bien ser él el vencido. (Val. Máx., VIII 1, 8)

A pesar de que la anécdota está datada en el año 102 a. C., no debía ser muy distinta la situación sesenta años antes. Valentino, por mucha razón que tuviera en la acusación contra Cosconio, se había entregado a un ejercicio literario que lo privaba de toda consideración social: versos eróticos y sentimentales, *nugae* e *ineptiae* predecesoras de la poesía de Catulo, inadmisibles para la rígida moral del siglo II a. C. Que un aristócrata romano desoyera las exigencias de su clase y se entregara a ejercicios literarios de muy baja estofa estaba fuera de lugar. Tan fuera de lugar como la práctica homosexual, a la que la narración de Valerio Máximo conecta esta literatura indigna. Así pues, si los aristocráticos amigos de Terencio estaban decididos a dedicar sus ocios a la comedia, tenían que precaverse muy bien del reproche social que comportaba tal actividad. Con todo, no salieron bien parados de su experiencia y se vieron envueltos en la acusación no sólo de haber mantenido relaciones sexuales con nuestro comediógrafo, sino también de participar en la farándula teatral[30]. Más aún, el malintencionado rumor no sólo hizo de estos jóvenes colaboradores de Terencio, sino que hubo quien afirmó que Terencio era un mero nombre tras el que se escondía Escipión.

[30] Esto es, las afirmaciones de Suetonio en la *Vita*, las de Cic., *ad Att.* VII 3, 10; *Amic.* 89; o Quint., *Inst.* X 1, 99, relativas al placer que podían sentir estos aristócratas al ver unido su nombre al de Terencio son resultado de una operación proyectiva desde la alta consideración que, desde fines de la República, tiene la actividad literaria como hecho noble.

Así lo manifiesta una cita de un discurso de Cayo Memio conservada por Suetonio[31]: «Publio Africano, habiendo tomado prestada la personalidad de Terencio, llevó a escena bajo su nombre las comedias que había escrito en su casa por entretenimiento». Idea que también transmite Donato citando a Volcacio Sedígito[32]:

Las comedias, Terencio, que pasan por tuyas,
¿cúyas son? Estas comedias ¿no fue aquel célebre personaje,
investido de la más alta dignidad política,
el que dictaba la ley a los pueblos, quien las compuso[33]?
(Apud Auct. Don., 9)

Estos magros datos se completan con la descripción de las circunstancias de su muerte en 159 a. C.[34] De ella, la biografía de Suetonio ofrece tres versiones. Fuera cual fuera el motivo, habría emprendido un viaje ya a Grecia, ya a Asia Menor, del que nunca regresó. Volcacio Sedígito se limita a referir tal cir-

[31] Se ha especulado con que este Memio sea el orador y político del siglo I a. C. a quien Lucrecio dedicó su *De rerum natura*. Sin embargo, es más probable que, en realidad, se trate de un orador del siglo II a. C., adversario de Escipión Emiliano *(OFR*, págs. 214-217).

[32] Poeta de fines del s. II d. C. Autor de un *De poetis* en senarios yámbicos del que quedan muy magros restos. De entre ellos destaca el que luego transcribiremos relativo al elenco de los mejores autores de la *palliata* (Aul. Gel., XV 24).

[33] Desgraciadamente, la cita está tan sumamente deturpada que, si bien es posible adivinar el tenor de su contenido, es difícil fijarla en sus pormenores. Nos atenemos aquí a la traducción de J. R. Bravo, *op. cit.*, pág. 163. Por otra parte, reiteramos lo difícil que hubiera sido que el jovencísimo Escipión Emiliano hubiera sido el autor de la obra de Terencio.

[34] San Jerónimo, *Chron.*, retrasa su muerte hasta el año 158 a. C. Sin embargo, como observa A. Rostagni, *op. cit.*, pág. 27, ello se debe a que, al estar la casilla del año 159 muy sobrecargada de otros datos, la fecha de la muerte de Terencio fue desplazada mecánicamente a la del año siguiente.

cunstancia; Quinto Cosconio[35] habla de un naufragio a su regreso; otros, sin especificar, referirían una versión más novelesca: murió de pesadumbre en Arcadia o en Leucadia[36] por haber perdido en el mar el conjunto de obras griegas que habría conseguido copiar en su viaje[37]. Tales noticias resultan sospechosas por varias razones. De un lado, que esta muerte casi inmediata a su última representación coincide con la de otros autores como Plauto, Nevio y Enio[38]; de otro, que no se puede aceptar sin más que el motivo de su viaje fuera precisamente el de hacerse con un número de originales griegos para verterlos al latín. Pensar que un hombre de limitados recursos emprende una travesía a Grecia, territorio que en la época todavía no está bajo el control total de Roma, o a Asia Menor, a la que los romanos no accederán hasta treinta años después, en busca de manuscritos desconocidos supone posiblemente una deformación histórica en la que, sin duda, opera de forma proyectiva la propia visión del mundo de los aristocráticos intelectuales de épocas posteriores. Los trazos que de su vida hemos tratado de reconstruir hablan más bien de un hombre de modesta condición que considera su actividad como fuente de ingresos. Curiosamente, Suetonio parece no aprovechar bien una noticia

[35] Apenas sabemos nada de este autor, salvo que es anterior a Varrón, pues éste lo cita en el *De lingua Latina* VI 36 y 89.

[36] SUET., *Vit.* 5. En cambio, *schol. ad Luc.*, V 652, ubica su muerte en Ambracia.

[37] Según los manuscritos de la *Vita*, Terencio regresaba a Roma con 108 comedias traducidas en un año, hecho prácticamente imposible. Ritschl ya señaló que tal cifra era un error resultado de una ditografía *CVIII* con el *CVM* precedente *(cum ⟨cum⟩ comoediis conversis > cum cviii comoediis conversis)*. De todas formas, resulta sumamente curioso que esta cifra coincida con el número de comedias que escribió Menandro según AUL. GEL., XVII 4, 4.

[38] Y más aún en el caso de la narración de Quinto Cosconio *(apud* SUET., *Vit.* 5), sospechosamente coincidente con el fin de Menandro, muerto al parecer ahogado en el Pireo, según *schol. ad Ovid., Ibis*, 591.

que él mismo ofrece al transcribir el texto de Porcio Lícino, quien declara explícitamente:

> Suis postlatis rebus[39] ad summam inopiam redactus est.
> Itaque ex conspectu omnium abit in Graeciam terram ultumam.
> (Suet., *Vit.* 2)

Versos en los que puede adivinarse que la actividad literaria desarrollada bajo la influencia de sus ricos amigos lo apartó de sus intereses *(poslatis suis rebus)* y que, una vez que ellos lo abandonaron, acabó cayendo en la más absoluta miseria. Quizás ésa fuera la auténtica razón de su partida: no una especie de viaje de estudios —sin paralelos en la Roma de la época—[40], sino el propósito de rehacer su maltrecha hacienda mediante alguna empresa mercantil. Así, la figura de Terencio se separaría de la imagen de Poggio y quedaría más cercana a la de Rimbaud; o, por no ir tan lejos, a la de Plauto, quien también emprendió un viaje de negocios en el cual perdió todo lo ganado en el teatro[41].

Como ya hemos adelantado, casi ninguna de las noticias de la *Vita* de Suetonio resulta indiscutible: ni su origen, ni su vida, ni su muerte. El único punto sobre el que podemos esta-

[39] No todos los manuscritos presentan un texto uniforme. Existen variantes como la que J. R. BRAVO acepta, *op. cit.*, pág. 146, «*Post, sublatis rebus*».

[40] Así, por ejemplo, L. RUBIO, «Introducción», pág. XV, quien formula la hipótesis de que el viaje fuera en concreto a la biblioteca de Pérgamo, fundada en 197 a. C. Apoya su hipótesis en el hecho de que AUL. GEL., XIII 2, 2, comenta de pasada que Acio (170 - *ca.* 80 a. C.) viajó a Asia, hecho que él interpreta como un viaje de estudios. Sin embargo, nada en el texto de Gelio induce a pensar en tal viaje cultural. «Cuentan que Acio [...] de camino a Asia, al llegar a la ciudad de Tarento, adonde se había retirado Pacuvio [...], hizo un alto para visitarlo [...] y que le leyó una de sus tragedias, la que lleva por título *Atreo*».

[41] AUL. GEL., III 3, 14, citando a Varrón.

blecer un acuerdo es precisamente sobre su condición servil, circunstancia en la que coincide también con muchos de los comediógrafos arcaicos. A ello se sumaría una segunda nota sobre la que las fuentes manifiestan unanimidad: su estrecha conexión con determinados aristócratas, quienes habrían apadrinado su actividad literaria. En el curso de siete años Terencio estrenó las seis comedias que escribió. Prácticamente una por año. Ello nos habla de la calidad de su obra. Pero sobre todo del «buen gusto» de los ediles que las pagaban. Salvo el caso particular de *Adelphoe*, estrenada en los juegos funerarios en honor de Lucio Emilio Paulo, el resto de las piezas fueron estrenadas en los juegos que periódicamente organizaba el Estado. Tal éxito habla de que quizás su teatro fuera mejor que el de sus competidores, en particular el venenoso Luscio Lanuvino, pero sobre todo de la poderosa influencia de sus amigos, interesados en ver estrenadas unas comedias que, salvo *Eunuchus*, difícilmente podían satisfacer los gustos de un público más deseoso, como veremos, de ser entretenido que de ser aleccionado.

2. LA GÉNESIS DE LA OBRA DE TERENCIO

2. 1. *Los modelos griegos*

Si en la mayor parte de los géneros literarios latinos se hace preciso indagar su origen en los correspondientes modelos griegos, en el caso de la *palliata* tal pesquisa se hace imprescindible, ya que las comedias griegas fueron no sólo sus modelos, sino sus originales en el sentido más estricto del término. Basta releer las indicaciones que consigna Terencio en sus propios prólogos para percatarse de que sus comedias, lejos de ajustarse a los criterios de originalidad imperantes en nuestros días, son, de hecho, auténticas adaptaciones de originales griegos:

> Los *Synapothnéskontes* son una pieza de Dífilo de la que Plauto compuso la comedia de los *Commorientes*. En el original griego hay un muchacho que, al comienzo de la comedia, le roba una cortesana a su lenón. Plauto omitió entero este pasaje. Ahora, nuestro autor lo ha tomado para *Los hermanos*, vertiéndolo palabra por palabra. Ésta es la comedia que vamos a estrenar. Determinad si estimáis que lo hecho es un plagio, o si bien es un pasaje que, omitido por la dejadez de Plauto, ha sido aquí recuperado. (*Adelph.* 6-14)

Esto en lo que hace a la pieza que da origen a la trama secundaria de *Adelphoe*. Terencio, por otra parte, omitió reseñar que el argumento principal tiene por modelo una comedia homónima de Menandro, pormenor del que nos informa la didascalia. En efecto, de las seis comedias de Terencio, cuatro (*Adelphoe, Andria, Eunuchus y Heautontimorumenos*) tienen por modelo a Menandro y dos a Apolodoro de Caristo (*Hecyra y Phormio*). Al margen de estas fuentes principales, sabemos que al menos tres de las comedias fueron «contaminadas» con otras secundarias: *Andria*, en la que se empleó la *Perínthia* de Menandro; *Adelphoe*, en la que se integró una escena de los *Synapothnéskontes* de Dífilo; y *Eunuchus*, en la que aparecen elementos del *Kólax* de Menandro. Todas estas comedias pertenecen a la llamada Comedia Nueva, *Néa*, cuyos orígenes podemos datar en época de Alejandro o en los primeros diadocos. Será, pues, preciso dar cuenta de sus características más significativas con el fin de establecer el conjunto de presupuestos estéticos e intelectuales con los que Terencio tuvo que operar en su propia producción. Como veremos, esta adscripción a la tradición de la *Néa* no constituye un mero seguidismo de patrones y módulos asumidos como intangibles. Sus originales griegos fueron para Terencio, más bien, interlocutores con los que mantuvo

un fecundo diálogo que propició, en función de una pluralidad de factores ambientales e intereses personales, una obra que, aun dentro de la tradición, marcaba también una distancia consciente con su modelo.

El fin de la Guerra del Peloponeso y la caída de las *póleis* griegas en la órbita macedonia sesenta años después no sólo propiciaron el derrumbamiento del sistema democrático ateniense o un cambio de régimen que hacía de los griegos súbditos de los monarcas de Pella, sino que, mucho más allá, dio lugar a una trascendental renovación en el conjunto de los valores sobre los que el mundo griego había hecho descansar su visión del mundo y del hombre. El helenismo, más que una moda o uno más de los períodos culturales del mundo griego, es, sobre todo, el establecimiento de una nueva antropología, en la que el hombre deja de ser el «animal político» del que hablaran los sofistas del siglo V a. C. para convertirse en un sujeto particular cuya ubicación en el mundo entronca con su ser y destino individual. El ateniense del siglo V siente que su vida sólo adquiere sentido pleno como ciudadano. Corresponsable del destino de la *polis*, percibe que el suyo personal depende a su vez del de la comunidad. Es, en definitiva, la ideología que lleva a Sócrates a tomar la cicuta, ya que, desde esta perspectiva, el hombre Sócrates dejaría de serlo en su auténtica dimensión si traicionara las leyes de la comunidad que lo había hecho ciudadano y, por tanto, un ser humano pleno. En cambio, el hombre helenístico, ausente de los centros de decisión, ha de buscar referentes nuevos que ofrezcan sentido a su vida, realidad que sólo podrá ser contemplada desde la perspectiva de ser humano individual —con las connotaciones específicas que esta condición comporta— y no desde el punto de vista de lo comunitario. En este marco social y psicológico hemos de entender el nacimiento de las nuevas formas ideológicas y estéticas que alumbra el período: las nuevas filosofías, el estoicismo y el epicureísmo, atienden a sus problemas individuales, el dolor, el destino personal y la muerte; las nuevas religiones garantizarán la salvación individual a sus creyentes.

En paralelo, la Comedia Nueva no hará sino explicitar tales inquietudes. En contraste con la comedia del siglo anterior, reflejo de una antropología que contempla al ser humano en su dimensión política, la de Menandro está centrada en la exposición de las vicisitudes del hombre particular. Sus tramas sentimentales, con sus jóvenes amantes empeñados en superar los obstáculos que familias, tratantes de esclavos o el destino ponen en su camino, son ideales como espectáculo intrascendente desde el punto de vista político. Ahora bien, que la Comedia Nueva fuera un género que rehuyera la refriega o la discusión política de actualidad no nos ha de inducir a considerarla, como lo ha sido en ocasiones, un género menor carente de ambición intelectual o un mero espectáculo escapista sin conexión con la realidad. Muy al contrario: la *Néa* instala en el centro de su interés al ser humano concreto y real. Con ella, desparecen de la escena los debates del siglo anterior: la naturaleza de la justicia, las relaciones entre el individuo y el Estado... las grandes cuestiones ético-políticas que acuciaban a la democracia. En su lugar, hallaremos las vicisitudes, las emociones, los problemas del hombre como individuo: el juego cambiante entre la esperanza y el engaño, entre el éxito y el fracaso. Ninguna de las cuestiones tratadas en esta comedia rebasan ni la dimensión estrictamente humana, ni el marco de lo puramente personal. Este mundo secularizado y realista había dejado solo al hombre y éste, en su soledad, trató de comprenderse en sus pasiones, en sus comportamientos y en el devenir de sus experiencias. Ello se evidencia en el abandono de toda la tramoya mítica de la tragedia en la que se incardinaba el destino de los hombres, proceso ya iniciado por Eurípides.

Ahora bien, no hay que confundir esta voluntad de realismo con la pretensión de realizar un retrato fiel y completo de la vida. Sus propias características como género literario obligaban a la

comedia a evitar ciertos aspectos de la realidad humana. Para empezar, el fracaso, el resultado que tantas veces jalona nuestro acontecer, está ausente de sus tramas. La vicisitud cómica se limita a describir la cara más amable de la vida, sin dar cuenta de sus peligros y de sus posibles desastres[42]. En paralelo, también se nos hurta la contemplación de sus aspectos más sórdidos: entre sus protagonistas existen familias pobres, pero siempre son gentes honradas venidas a menos que todavía pueden conservar un esclavo y no perder así su decoro burgués. De igual forma, está presidida por una especie de sentido de la justicia merced a la cual los personajes nobles y simpáticos obtienen su recompensa y los viles y estúpidos su castigo. Aunque su fundamento remonta a temas como el malentendido, el desconocimiento de la verdad y la antítesis entre realidad y apariencia que ya sirvieron de materia para la tragedia, sin embargo, estos elementos, que en aquélla eran fuente de dolor, en la *Néa*, por la trivialidad de los errores cometidos, son constante recurso de comicidad. Y es que sus personajes, lejos de descubrir en sus vidas los aspectos más terribles de la condición humana, se desenvuelven en un mundo de engaños y equívocos que, más que al horror o a la compasión, mueven a la risa que nos despiertan los individuos más simples que nosotros mismos.

Uno de los hallazgos más significativos que hace el siglo v a. C.

[42] Así, DIOM., *Gramm.* III 487-488, nos ha transmitido indirectamente las definiciones que del género hizo Teofrasto en su perdido tratado *Sobre la Comedia*: *privatae civilisque fortunae sine periculo vitae comprehensio.* Cicerón por su parte, define la comedia en los siguientes términos: *imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis (Rep.* IV, 11), que tanto recuerda a su famosa definición de la historia en *De orat.* II 36. Para las definiciones programáticas de la comedia, *cf.* A. POCIÑA, «La comedia latina: definición, clases, nacimiento», en D. ESTEFANÍA y A. POCIÑA (eds.), *Géneros literarios romanos: aproximación a su estudio*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, págs. 1-2. Por otra parte, el mismo autor ha tratado sobre la consideración de la comedia por parte de los autores latinos en «Caracterización de los géneros teatrales por los latinos», *Emerita*, 42 (1974), págs. 409-447.

es el descubrimiento de los mecanismos causales que gobiernan el devenir de la experiencia humana. La indagación en tales procesos se materializa en la creación de un género nuevo, la historia, que posee la dimensión colectiva y social que puede esperarse de las producciones intelectuales de la época. Tucídides creyó hallar un motor histórico universal en el concepto de *tò anthrópinon* (la naturaleza humana), entendida como una realidad inmanente que posibilita, según las circunstancias, tal o cual comportamiento, tal o cual contingencia social o política. El mundo helenístico había desplazado su interés hacia la esfera de lo privado, pero no por ello rebló en su empeño por indagar en los factores que regulan nuestro acontecer. Dejar de considerar al ser humano como sujeto de condición política en sentido amplio no implica, ni mucho menos, el no seguir prestándole la más exquisita atención, describiendo la contingencia humana en lo que es. Así, es un lugar común afirmar que la comedia de Menandro es un espejo de la vida en la medida en que las vicisitudes humanas son llevadas a escena con el fin de representar fielmente los vínculos causales que, junto a los factores humanos, regulan la propia vida[43].

En tal sentido, la comprensión de la *Néa* habrá de pasar por la consideración de dos instancias: de un lado, el examen que hace de la condición humana y, de otro, la existencia de un factor de causalidad en nuestro acontecer que, si bien no es nuevo, va a cobrar una gran importancia en el período, la *Týche*, la Fortuna, señora impredecible del acontecer[44]. Veámoslas reunidas en el siguiente fragmento de Terencio:

QUÉREAS.— *(A solas.)* ¿A qué voy a dedicar mi primer recuerdo? ¿A quién daré las máximas alabanzas? ¿A quien me dio el

[43] M. MASSIONI, *Il trópos e Terenzio*, Bolonia, Clueb, 1998, pág. 9.

[44] Así, en el *Aspis* de Menandro aparece la propia *Týche* proclamándose señora del acontecer humano.

> consejo para mi acción o a mí mismo, por atreverme a emprenderla? ¿O he de alabar a la Fortuna, que fue mi timonel y que, en un solo día, remató tan oportunamente tantas y tan grandes venturas? ¿O más bien a la amabilidad e indulgencia de mi padre? ¡Oh, Júpiter, te suplico que nos mantengas esta dicha! *(Eun.* 1044-1049)

Quéreas ha logrado hacerse con la muchacha a la que amaba y exulta de gratitud. Sin duda, Fortuna, que gobierna los aconteceres humanos, ha sido decisiva a la hora de que una serie de casualidades azarosas se hayan aliado para conseguírsela. Pero no menos importante ha sido la buena disposición y la indulgencia de su padre.

Týche no es una desconocida en el panorama artístico e intelectual griego. Tucídides, aunque da primacía a la planificación, tiene que reconocer que los imponderables pueden dar al traste con la más cuidadosa estrategia. Ya en el ámbito del teatro, Eurípides, a quien tanto debe Menandro, decidido a superar el módulo mítico-religioso del destino humano, ya había explorado su presencia en tragedias como *Hipólito* y sobre todo en *Ión,* en donde gobierna incluso a los propios dioses. Pero el triunfo de esta abstracción, que paradójicamente llegará a ser divinizada, es claramente helenístico. En Polibio, llegado a Roma en 168-167 a. C., se alza como uno de los principales componentes teóricos de su concepción de la historia como instancia intelectual que da cuenta de aquellos aspectos que escapan a la previsión humana. Así, en la mencionada comedia de Terencio, Taide se hace con la muchacha «por un afortunado azar» (v. 134); resulta que «por fortuna» en casa de Quéreas tenían un eunuco que su hermano Fedrias había comprado para Taide y Quéreas puede introducirse en su casa en busca de la muchacha (v. 568). Todas esas casualidades hacen que Quéreas, un jovencito que no tenía parte alguna en la trama de los amores entre Taide y Fedrias, acabe asumiendo la carga de toda la acción de la pieza.

La Fortuna es, pues, el factor de causalidad externo que da lugar a la acción cómica. Con todo, resulta imprescindible resaltar que, junto a ésta, la *Néa* descubre una instancia causal que podríamos denominar intrínseca, el *trópos*, el carácter de los personajes. Ahora bien, la existencia de estas dos instancias no hace de ellas entidades de la misma importancia en la comedia terenciana. El azar puede haber metido a los protagonistas de la comedia en los más graves problemas. Sin embargo, la bondad de su condición siempre los sacará adelante con éxito. En tal sentido, el *trópos* constituye un elemento más decisivo que el azar. Baste como ejemplo la lección que al respecto transmite *Hecyra:* por azar Pánfilo viola a la muchacha que acabará casándose con él poco después; el azar hace que el anillo de Filúmena llegue a manos de Báquide, la prostituta amante de Pánfilo. Sin embargo, es sólo la nobleza de carácter de esta última la que posibilita que el embrollo llegue a aclararse. Si hubiera sido mala persona, jamás hubiera contado a Filúmena y a su madre las circunstancias en que el anillo llegó a sus manos y la muchacha habría acabado siendo repudiada por el despechado Pánfilo. La idea de que el carácter y la previsión del hombre pueden superar las dificultades que el azar pone en su camino se ve muy bien reflejada en los siguientes versos:

> DÉMEAS.— Sin embargo, ¿a ti te hace gracia esto, Micíón?
> MICIÓN.— No, si pudiera cambiarlo; pero, como no puedo, me lo tomo con tranquilidad. Así es la vida de los hombres: parecida a los juegos de dados. Si lo que tiene que caer en la tirada no sale por casualidad, corrígelo con habilidad. *(Adelph.* 737-741)

Esta importancia del carácter en la *Néa* se comprende mejor al confrontar la obra de Menandro con la de Aristófanes. Los personajes de Aristófanes no evolucionan; más bien cambian de máscara adoptando un estereotipo distinto. Así lo vemos en el caso del Estrepsíades de las *Nubes*, tan cercano al viejo

de la *Néa*, y en el de su hijo Fidípides, aspirante a petimetre urbano. En un principio, sus acciones y discursos se ajustan a los caracteres que se les asignan. Sin embargo, en el transcurso de la obra ambos acaban intercambiando su función dramática[45]. En contraste, la comedia de Menandro ofrece tipos sujetos a la ley de la coherencia, agentes que operan según el carácter que se les ha asignado y que, aunque pueden evolucionar conforme al desarrollo de la acción, tal cambio no comporta el paso de una máscara cómica a otra. Los personajes de Menandro parecen ajustarse, pues, a la teoría aristotélica de los *êthe*, cuya consistencia estriba en que sean apropiados, semejantes y coherentes[46].

Tal coincidencia con Aristóteles no es casual. Es hora ya de decir que muy posiblemente fue Menandro el primer autor de la historia que se propuso realizar un proyecto literario conforme a un patrón teórico explícito, siguiendo las ideas que del carácter humano había expresado su maestro, el peripatético Teofrasto (372-288 a. C.). Basta comparar algunos de los títulos de Menandro con los epígrafes de los *Caracteres* de Teofrasto para percatarse de la voluntad del comediógrafo: el *Ápistos* se halla en el apartado 18 de Teofrasto; el *Kólax* en el 2; el *Ágroikos* en el 4; el *Deisidaimón* en el 16; el *Katapseudómenos* en el 8. Este interés por el carácter ya se manifestaba en la obra del Estagirita, quien estableció una incipiente taxonomía de las pasiones y los caracteres, merced a la cual ya quedaron descritos algunos de los tipos que luego quedarán fijados: jóvenes, viejos, nobles o ricos[47]. De la misma manera, en la *Ética a Nicómaco* identifica tipos como el *eutrápelos*, el *epidéxios*, el *bomólochos* o el *ágroikos*[48], especímenes que acabarán pasando de la especulación científica a la burla de los espectadores del teatro a través del delicioso opúsculo de Teofrasto[49]. En este punto Aristóteles y sus discípulos no son sino continuadores de las inquietudes sobre la naturaleza humana del siglo anterior. Sólo que la contemplan desde una perspectiva distinta: si Tucídides consideró la naturaleza humana como una realidad indivisible que opera según las circunstancias y que, como tal, propicia la peripecia histórica, los peripatéticos recurren a un proceso de atomización descriptiva, que, más allá de la abstracción general, pueda explicar las diversas actuaciones del hombre en función de patrones concretos. Ahora bien, frente a Aristóteles, quien hace hincapié en las motivaciones racionales de tales disposiciones de carácter, para Teofrasto los individuos están, más bien, sujetos al *páthos:* su carácter es imposible de modificar y, en tal sentido, viene a coincidir con el propio destino[50]. Por otra parte, el tratado de Teofrasto constituía una cantera ideal para la comedia. El elenco de tipos que presenta se hallan más cerca de los *phaûloi* que describe Aristóteles en la *Poética*[51] que de una taxonomía

[45] M. SILK, «The people of Aristophanes», en C. PELLING (ed.), *Characterization and individuality in Greek literature*, Oxford, 1990, págs. 155 y ss. A este respecto, tales cambios de función se pueden manifestar mediante el simple travestimiento, hecho que también empleará Eurípides con el Penteo de las *Bacantes*. Así, la apariencia deviene realidad y el personaje travestido puede asumir una nueva identificación dramática (M. SILK, *art. cit.*, pág. 164).

[46] ARIST., *Poét.* 15 (1454a-1454b).

[47] ARIST., *Rhet.* II 12-17 (1389a-1391b).

[48] ARIST., *Ethic. Nic.* IV 6-9 (1127a-1128b).

[49] La tradición del análisis de los caracteres prosiguió a lo largo de toda la Antigüedad y finalmente fue recogida por los Padres de la Iglesia, quienes describieron al hombre en función de los pecados capitales que predominaran en él: el lujurioso, el iracundo, el perezoso... Esta tradición acabará por cristalizar en formas teatrales modernas como la italiana *Commedia dell'arte*, en la que los diversos personajes son representantes de los distintos tipos morales. C. POESTO, *Cognoscere le maschere italiane*, Florencia, Primavera, 1982.

[50] En rigor, esta idea ya es muy antigua en el pensamiento griego como refleja el famoso aforismo de Heráclito: «El carácter es el *daímon* del hombre».

[51] ARIST., *Poét.* 5 (1449a).

real del carácter humano. Sus personajes presentan defectos y miserias más ridículos que peligrosos. Más aún, el tratado no sólo constituye una base intelectual para la *Néa*. Sus vivas y pintorescas descripciones serán muchas veces fuente de inspiración para la comedia. Veámoslo ejemplificado en la obra del propio Terencio:

> Cuando el mercado está en el momento de mayor afluencia, tras aproximarse a los puestos de nueces, de murtillas o de frutos secos, se pone a comisquear de pie, mientras que parlotea con el vendedor. Llama por su nombre a alguno de los presentes, aunque no sea un conocido suyo. (Teofr., *Char.* 11, 4[52])
>
> GNATÓN.— *(A solas)* Hablando hablando, en éstas llegamos al mercado y todos los proveedores de viandas salían alegres a mi encuentro: los pescadores de red, los carniceros, los cocineros, los chacineros, los pescadores de caña, gentes a quienes, tanto en la riqueza como en la ruina, había sido útil y aún lo soy con frecuencia. Me saludaban, me invitaban a cenar y se felicitaban por mi aparición. *(Eun.* 255-259)

Estos rasgos fundamentales de la *Néa* son los que configurarán el carácter de la *palliata* romana. El término, que por primera vez se documenta en Varrón, designa a la comedia latina descendiente directa de sus modelos griegos, pues posee carácter, ambientación y fuentes literarias específicamente griegas. Recibe su nombre del *pallium*, el *himátion*, el manto helénico que portan sus personajes[53], y durante ochenta años fue el género dramático de más éxito en Roma. No obstante, el hecho de

[52] TEOFRASTO, *Caracteres*, Madrid, Gredos, 1988, trad. de Elisa Ruiz García. En concreto este párrafo corresponde al epígrafe que Teofrasto dedica al gamberrismo.

[53] La *togata*, de la que no poseemos sino muy magros restos, sería el género paralelo pero de ambientación romana, como delata la presencia del atavío nacional, la toga. Hay quien ha considerado que nació con Nevio. Sus principales cultivadores fueron Titinio, tal vez contemporáneo de Terencio, y Afranio, del tiempo de los Gracos. Con el tiempo, la *togata* acabaría por conformar la atelana literaria de fines de la República. Por otra parte, Roma conoció otros géneros cómicos de los que sabemos muy poco, como la *fabula trabeata* (en la que aparecerían caballeros romanos) o la *tabernaria*.

reconocer la indiscutible grecidad del modelo no implica que la *palliata* se limitara a perpetuarlo en los mismos términos en que lo había recibido. El estado fragmentario de los textos de la mayor parte de los autores que la cultivaron impide realizar un estudio muy pormenorizado sobre su evolución histórica. Con todo, los testimonios de Plauto, los de Terencio y muy en menor medida los restos de Cecilio Estacio[54] nos permiten atisbar las líneas generales de su desarrollo.

Una famosa cita procedente de una de las *Menipeas* de Varrón ilustra el proceso evolutivo de la *palliata* romana: *In argumentis Caecilius poscit palmam, in ethesi Terentius, in sermonibus Plautus*[55]. Plauto había ido a beber de las fuentes de la *Néa*, pero su voluntad de ofrecer un espectáculo asequible hizo que en el fondo destruyera buena parte de sus elementos constitutivos. Los habilísimos y delicados mecanismos de concatenación causal en la peripecia cómica fueron sacrificados a la consecución de escenas efectistas que el comediógrafo explotaba si intuía que iban a ser del gusto del público. De la misma manera, tuvo en poco los finos retratos caracteriológicos de sus modelos griegos. No vaciló en destruir a sus personajes haciendo de ellos puros estafermos. De alguna manera, la única razón de ser del personaje plautino es la consistencia que le presta su propia brillantez verbal, destinada tan sólo a hacer de él un objeto de escarnio en cuyas vicisitudes difícilmente podemos identificarnos. Tras él, Cecilio Estacio decidió seguir más fielmente a sus modelos, pues, al parecer, sus comedias mantenían

[54] De él se nos han conservado 42 títulos de comedias y unos 300 versos.

[55] VARR., *Sat. Men.* 399 B.

una trabazón argumental muy superior[56]. Mas fue Terencio, quien trató finalmente de restaurar el espíritu original de la *Néa* al devolver a sus personajes una consistencia psicológica desconocida en la escena anterior[57]. Esta progresiva helenización se observa en los propios títulos de las comedias: latinos en Plauto *(Curculius, Casina, Poenulus...)*; latinos, griegos e incluso bilingües en Cecilio *(Fallacia, Sinaristosae, Obolostates sive Fenerator)*; y plenamente griegos en Terencio.

Por otra parte, más allá de explicitar los vínculos de la comedia terenciana con el género helenístico, se haría preciso tratar las relaciones concretas que cada una de las comedias mantiene con sus modelos. Desgraciadamente, de los hallazgos que desde el siglo XIX han venido devolviéndonos algunos restos de la obra de Menandro ninguno de ellos corresponde a una comedia o a un fragmento significativo que permita establecer con precisión en qué medida Terencio permanecía fiel o no a su modelo[58]. Es cierto que hemos recuperado breves fragmentos de la *Perínthia*,

[56] Para una información general sobre este autor, A. POCIÑA, «El comediógrafo Cecilio Estacio», *Sodalitas*, I (1980), págs. 209-231. Aunque, al parecer, Cecilio se atuvo con más fidelidad a las tramas de sus modelos, en cambio, la comparación que hace AUL. GEL., II 23, entre algunos fragmentos del *Plocium (El collar)* con el original griego revela que su estilo se acerca, más bien, al de Plauto. Así, una narración en trímetros se transforma en una movida canción o las resignadas palabras de un fiel esclavo en sentencias que parodian el estilo trágico. Si bien Cicerón le censuró la aspereza de su lenguaje *(Att.* VII, 3, 10), es cierto que lo considera *summum (...) fortasse comicum (De opt. gen. or.* 2, 8).

[57] Este acercamiento de la *palliata* terenciana a sus modelos griegos no contó con la aceptación general. Así lo revela el prólogo de la *Casina* plautina, pieza compuesta para una representación póstuma, quizás en 166 a. C., en donde se declara «... *nunc novae quae prodeunt comoediae / Multo sunt nequiores quam nummi novi*» (PLAUT., *Cas.* 10-11). J. R. BRAVO, «Introducción», a PLAUTO, *Comedias*, Madrid, Cátedra, 1989, vol., I, pág. 75, ubica esta reposición entre 160 y 150 a. C.

[58] Resulta curioso que las comedias de la *Néa* que conocemos a través de los comediógrafos latinos no coincidan con las que hemos recuperado a tra-

pero ninguno de ellos coincide con el texto de *Andria*. Por supuesto, los comentaristas de la Antigüedad, como Donato o Eugrafio, hacen mención de cómo Terencio se aparta de sus modelos en tal o cual pasaje, en tal o cual detalle[59]. Sin embargo, esto es muy poco para hacernos una idea precisa sobre los vínculos concretos de cada comedia con su original correspondiente[60]. Serán, pues, los propios prólogos de Terencio los que nos ofrecerán la información sobre su manejo de los modelos griegos. Para empezar, con el fin de enriquecer la trama, y adoptando una práctica ya desarrollada por sus predecesores, Terencio recurrió en tres de sus comedias a la *contaminatio*, a la combinación de dos piezas griegas para hacer una latina[61]. Sin embargo, la traba-

vés de los papiros. Según D. DEL CORNO, «Selezioni menandree», *Dioniso*, 38 (1964), págs. 130-181, esto se debe a que, por razones sociales y morales, se dejaron de lado las comedias que convertían a personas «decentes» en diana de la comicidad, como es el caso de *Arisco*.

[59] Así, Donato consigna que Terencio hace aparecer nuevos personajes (Sosias en *Andr.*, Antifón en *Eun.*, permitiéndole así transformar el monólogo original de Quéreas en un diálogo) o bien como, por ejemplo, en *El eunuco* de Menandro se informaba con detalle de por qué el padre de Quéreas estaba indispuesto con Taide.

[60] J. B. C. LOWE, «Terence's Four-Speaker Scenes», *Phoenix*, 51 (1997), págs. 152-169, apunta que, teniendo en cuenta que la *Néa* no admite más de tres personajes parlantes en escena, hemos de considerar que las 22 escenas con cuatro o más actores de Terencio (en todas sus comedias salvo en *Hecyra)* son una innovación del propio autor.

[61] En nuestros días, el término *contaminatio* se emplea como un tecnicismo sin connotaciones. Su origen procede de su empleo en dos pasajes de Terencio *(Eun.* 10 y ss.; *Heaut.* 17) y posiblemente en la época poseía el matiz peyorativo de «manipulación». DON., *ad Andr.*, 16, define *contaminare* como *manibus luto plenis aliquid attingere, polluere, foedare, maculare*, sentido que es el que le da Terencio en la única ocasión en que lo emplea fuera de los prólogos *(Eun.* 552): *ne hoc gaudium contaminet vita aegritudine aliqua.* Desde el punto técnico, Terencio no combinaba dos comedias completas, sino que más bien integraba escenas sueltas de una en la comedia que le servía de base.

zón entre unas y otras está tan conseguida que, salvo por la indicación del propio autor, no se hubiera podido conjeturar que tal o cual parte pudiera ser asignada a distintas obras originales. En alguna ocasión el texto de la comedia ofrece alguna leve incoherencia o algún dato poco explicable. Ante ello, los críticos tratan de atribuirlo a una mala juntura de los dos originales. Por ejemplo, en un determinado momento el Davo de *Andria* acusa a Gliceria de mentir respecto a su embarazo, pues, según él, ya lo había dicho en otra ocasión (vv. 512-513). Ninguna noticia tenemos de ese otro embarazo. Esto sirve a los críticos de motivo para considerar que éste es un error del autor al combinar sus originales. Sin embargo, tales desajustes admitirían otras explicaciones. En este ejemplo concreto, podría pensarse que el esclavo está haciendo referencia a un acontecimiento del pasado que simplemente desconocemos.

En rigor, no se sabe gran cosa de su técnica de trabajo. Parece que, según le convino, en ocasiones se limitó a traducir palabra por palabra tal o cual escena del original griego *(Adelph.* 11); en otras, en cambio, amplificó, redujo o transformó cuanto le pareció oportuno[62]. A este respecto resulta elocuente su crítica a Luscio Lanuvino *(Eun.* 7-8), a quien define como buen traductor y mal poeta. Así pues, a pesar de volver a sus modelos griegos, no se consideraba un mero adaptador, sino un auténtico creador, que, partiendo de unos originales, desde los propios presupuestos de Menandro aspiraba a superar al propio Menandro[63]. En efecto, Terencio tiende a conservar fielmente la estructura de la obra de Menandro. Así, tres de sus piezas menandrianas *(Andria, Heautontimorumenos* y *Adelphoe)* mantienen idéntica construcción: inician la acción los padres, luego intervienen los hijos y, finalmente, hacen su aparición —muy velada— las muchachas. En cualquier caso, su voluntad de independencia respecto a Menandro resulta también indiscutible: así, la crítica que dirige a Luscio Lanuvino por lo ilógico del orden de intervenciones en su versión del *Tesoro* de Menandro *(Eun.* 10 y ss.) en el fondo lo es también para con el propio Menandro. Por su parte, K. Büchner señala que «lo que constituye el encanto y la fuerza de los *Epitrépontes*, la imitación del habla del carbonero, de la mujer, del ciudadano, falta por completo en Terencio. Quizás sea esto lo que le valió la calificación de *dimidiatus Menander*»[64]. Tales consideraciones se reflejan sobre todo en el hecho de que Terencio tiende a huir de lo pintoresco, de lo concreto, tal como evidencia la comparación de un original de Menandro con el correspondiente de Terencio:

> Báñala en seguida
> y después, querida, las yemas de cuatro huevos... (Men., fr. 36 K-T.[65])

Dice la partera de *Andria* en unos términos que reflejan toda una atmósfera, concreta y técnica, que desaparece en Terencio:

> LESBIA.— *(Saliendo de casa y dirigiéndose al interior.)* Para empezar, haz que se lave ahora; y a continuación, dadle de beber lo que le he mandado y en la cantidad prescrita *(Andr.*, 483-485).

[62] De hecho, G. JACHMANN, *RE*, *s. v. Terentii*, c. 625, consideró que, en realidad, Terencio no era sino un elegante traductor de sus originales griegos. Su única aportación original consistiría en la inserción de escenas de otras obras y, sobre todo, la modificación del final de las comedias.

[63] E. J. KENNEY y W. CLAUSEN (eds.), *op. cit.*, pág. 145.

[64] K. BÜCHNER, *Historia de la literatura latina*, Barcelona, Labor, 1968, pág. 103. Una relación de los fragmentos de Menandro y Apolodoro que se pueden considerar fuente de Terencio, en K. BÜCHNER, *Das Theater des Terenz*, Heidelberg, 1974, págs. 506-515.

[65] Citaremos a Menandro por la edición de A. KOERTE, A. THIERFELDER, *Menandri quae supersunt Reliquiae*, 2 vols., Leipzig, Teubner, 1959.

Terencio se manifiesta mucho menos atado a esos detalles. Le basta con reflejar el tono imperativo de la comadrona. En efecto, como señala Donato, con estas simples palabras Terencio expresa aquí el tono autoritario y la jactancia del médico. Sin embargo, esta pérdida de pintoresquismo y vivacidad le confiere esa mayor universalidad que hizo de él el educador de tantos siglos.

En lo que sí parecen de acuerdo los críticos es en que Terencio realizó fuertes cambios en los finales de las comedias, lo que le permitió modular los efectos cómicos y morales con arreglo a sus particulares intereses. A este respecto, resultan capitales los finales de *Eunuchus* o *Adelphoe*, que, como veremos, son apéndices a los auténticos desenlaces de la intriga sentimental con que tendrían que haber acabado las comedias[66].

En definitiva, la helenización de la comedia de Terencio no adoptó la vía fácil de ofrecer una comedia de simple tinte helénico[67]. Él aspiraba a sacar a la *palliata* de su posición subalterna confiriéndole una nueva dimensión. La crisis política y social que vivió el mundo griego en el siglo II a. C. había acabado con la *Néa* y la obra de Terencio evidencia su objetivo de restaurar el género y permitirle proseguir su historia. Sólo que en

[66] Una reconstrucción detallada sobre los cambios que Terencio introdujo en sus modelos, en K. GAISER, «Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern», *ANRW*, 1.2, Berlín, 1972, págs. 1027-1113.

[67] Todo lo contrario, suprimió multitud de detalles que resultaban irrelevantes para su público. Así, en *Phorm.* 49, eliminó una alusión a los misterios de Samotracia; en *Heaut.* 61-64, suprimió el nombre del pueblecito en donde se desarrolla la comedia, Halas, o en *Adelph.* 275, sustituyó la amenaza de suicidio de Ctesifón por la más suave del autoexilio. De todas formas, la prueba más clara del poco interés que tiene Terencio en ofrecer una mera representación de tinte griego es que sus comedias tienen lugar *«in his regionibus»*, sin especificar siquiera su ubicación en Atenas.

una nueva lengua, el latín, tal como un siglo más tarde harán los elegíacos romanos con sus modelos griegos. Tras ochenta años de desarrollo, superada la fase de imitación, la *palliata* estaría literariamente madura para tomar el relevo de la *Néa* y abrirse a nuevos horizontes estéticos. Veremos cómo ello es particularmente verdadero en el caso de *Hecyra* y, en general, en todas las comedias de Terencio, cada una de las cuales constituye un intento de renovación de las convenciones del género. Para ello, nada mejor que tomar impulso del propio Menandro[68], no tanto como modelo al que imitar servilmente, cuanto como interlocutor con el que establecer un diálogo en el que podía llegar más lejos que aquél. Sin embargo, su intento, al menos en lo que hace al desarrollo de la *palliata*, no tuvo éxito, pues tras él ésta prácticamente desapareció. De hecho, como veremos, la obra de Terencio no sobrevivió a la catástrofe textual de la *palliata* por su calidad dramática. La historia tiene sus ironías y un grupo de intelectuales para quienes sus cualidades teatrales eran poco relevantes, fueron los que, contemplando otras de sus virtudes, la preservaron para el futuro.

2. 2. *El ambiente cultural de la Roma de Terencio*

En el año 240 a. C., Livio Andrónico recibió un encargo del Estado, poner en escena una tragedia y una comedia griegas en latín[69]. Resulta significativo que tal encargo se realizara al año siguiente de la victoria romana en la Primera Guerra Púnica.

[68] En contraste con la profusión de modelos utilizados por Plauto, Terencio restringe su interés a sólo dos autores: Menandro y Apolodoro, seguidor también de Menandro como demuestra la fuerte influencia de los *Epitrépontes* en *Hecyra*.

[69] Las fuentes no concuerdan totalmente en este punto. De hecho, el único que menciona explícitamente una tragedia y una comedia es el tardío CASIOD.,

Roma se había hecho con la hegemonía en el Mediterráneo occidental y se sentía llamada a competir con los florecientes centros helenísticos. Más allá de que los soldados romanos le hubieran cogido gusto al teatro durante su estancia en Sicilia, este intento de reproducir los más prestigiosos elementos cívicos de aquéllos habla, sobre todo, de la voluntad del Estado romano de hacerse un lugar en el panorama mundial, trascendiendo sus propios límites culturales. En el marco de una festividad religiosa oficial, los *ludi Romani*[70], se iba a estrenar un espectáculo que superaba en entidad literaria a cualquiera de las embrionarias fórmulas escénicas autóctonas[71]. Sin embargo, los magistrados toparon con una dificultad que hacía impensable calcar la realidad de su modelo: la imposibilidad de ofrecer la representación en el marco de un concurso paralelo al de las ciudades griegas. Simplemente, no había suficientes ciudadanos capacitados para escribir. La solución que hallaron fue la de encomendar el estreno a la habilidad literaria de un ex cautivo ilustrado a cambio de un pago[72]. Esta fórmula contractual ofrecía la indiscutible ventaja de impedir que salieran a escena obras que pudieran suscitar algún tipo de polémica política. Los festivales atenienses permitían que ciudadanos de clase acomodada expresaran en su teatro ideas que no necesariamente eran del gusto del poder. El Estado romano, dirigido por la poderosa *nobilitas*, estaba dispuesto a hacer de la ciudad de Roma un centro mundial equiparable a las ciudades griegas, pero no a adoptar de ellas elementos que pudieran poner en cuestión su orden tradicional. En tal sentido, abandonar la labor teatral en manos de elementos periféricos desde el punto de vista social garantizaba que éstos, carentes de influencia e intereses ajenos al del sustento cotidiano, no pusieran excesivo empeño en usar la escena como foro de debate político[73].

Ante un déficit cultural indisimulable, no quedó más remedio que encargar también al mismo Livio Andrónico la creación de una institución escolar de la que, bien que fragmentariamente, ha sobrevivido la más significativa de sus realizaciones, su libro de texto, la *Odusia*, la traducción de la *Odisea* que sirvió durante dos siglos de manual escolar como recordaría el renco-

Chron., pág. 128 M. Con todo, existe unanimidad en que la primera representación teatral tuvo lugar en esta fecha: CIC., *Brut.* 72; *Tusc.* I 3; LIV., VII 2; AUL. GEL., XVII 21, 41.

[70] Celebrados en honor de Júpiter Capitolino el 15 de septiembre. CIC., *Rep.* II 36, atribuye su fundación a Tarquinio Prisco, aunque lo más probable es que, en realidad, remonten sólo a 366 a. C.

[71] Las fuentes principales sobre fórmulas teatrales de raigambre autóctona, y en particular de origen etrusco, son LIV., VII 2; HOR., *Epist.* II 1 y VAL. MÁX., II 4, 4. De éstas, la que nos es mejor conocida es la atelana, de origen osco. Representada por ciudadanos libres, era una farsa cuyas breves tramas improvisadas se basaban en el engaño, la broma y la ambigüedad obscena. Los actores llevaban máscaras que representaban personajes fijos: *Maccus*, el payaso; *Buccus*, el idiota; *Pappus*, el viejo; *Dosennus*, el jorobado.

[72] Hasta época de César, cuando la *palliata* llevaba ya medio siglo muerta, no hubo en Roma concursos a la manera griega (J. MAROUZEAU, *not. ad Phorm.* 17).

[73] A este respecto, la única excepción la constituye Gneo Nevio, quien empezó su labor teatral en torno al año 235 a. C. (AUL. GEL., XVII 24, 44). Su amplia producción poética lo llevó á ser padre de la *fabula praetexta* y muy posiblemente de la *fabula togata*. No debía hallarse en muy buenos términos con la *nobilitas*, pues decidió aludir a algunos de los miembros de una de las más famosas de sus familias: los Metelos. Tal toma de postura le costó bien cara al poeta, quien acabó con sus huesos en la cárcel y finalmente desterrado en Útica. Sus sucesores en la *palliata* debieron tomar buena nota de lo que comportaban las alusiones políticas en escena. A este respecto, merece la pena recordar cómo CIC., *Rep.* IV 11-12, considera inaceptables las críticas de Aristófanes a los políticos de su tiempo: «Pues debemos someter nuestra conducta a los juicios de los magistrados y a los procedimientos legales, pero no al ingenio de los poetas». *Cf.* P. RESINA, A. POCIÑA, «Legislación romana teatral. II. Los autores», en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol II, Madrid, 1994, págs. 841-848.

roso Horacio[74]. Con todo, la situación cultural de Roma no debió prosperar gran cosa en los años posteriores. Aulo Gelio nos ha transmitido una frase de Catón el Censor que revela el concepto en que la aristocracia tenía a quienes cultivaban la poesía: «*Poeticae artis honos non erat; si quis in ea re studebat aut sese ad convivia adplicabat, crassator vocabatur*»[75]. Vagabundos, eso es lo que eran los poetas de los siglos III y II a. C. Como los griegos, cargados de libros y ademanes retóricos, que describe Plauto con tanto humor:

> Pues anda que los griegos esos envueltos en sus mantos, que van paseando con la cabeza cubierta, forrados de libros y con sus cestos, que se te paran, se ponen a charlar unos con otros, esa banda de refugiados que se te ponen al paso, que no te dejan avanzar, que van marchando por la calle sermoneando... (Plaut., *Curc.* 288-292)

Livio había fundado su escuela de nobles, pero, como relata Plutarco[76], Catón, con su visión de la autarquía familiar, todavía era partidario de que fuera el *paterfamilias* el responsable de la educación de los hijos, educación que no podía ser sino muy pobre y esquemática. El *paterfamilias*, que hasta el momento no sólo había sido fuente de autoridad, sino sobre todo el vínculo

[74] HOR., *Epist.* II 1, 70-71. La elección de la *Odusia* como libro de texto (SUET., *Gramm.* 1) es un indicio de que ésta llegaría tan sólo hasta el nivel medio del *grammaticus*. Los niveles superiores de enseñanza se cumplimentarían todavía en griego a cargo de personas ligadas a las grandes casas. Luego aparecerían los retóricos profesionales, cuya implantación en Roma distó de ser fácil. No obstante, a lo largo de todo el siglo II a. C. proseguirá la enseñanza de la retórica en griego como atestigua el hecho de que en el año 92 a. C. los censores Domicio Ahenobarbo y Lucio Licinio Craso, paradójicamente maestro de Cicerón, condenaron las recientes escuelas retóricas en latín, como la de L. Plocio Galo y otros *rhetoras* latinos.

[75] AUL. GEL., II 2, 5.

[76] PLUT., *Cat.* 20.

que conectaba a las nuevas generaciones con el pasado colectivo, estaba siendo desplazado de tal función. Estaban apareciendo en las casas particulares griegos y elementos helenizados que transmitían una cultura ajena. El portaestandarte de la nueva corriente helenizante es Emilio Paulo (229-160 a. C.), padre natural de Escipión Emiliano, el amigo de Terencio, quien dio a sus hijos una educación que simultaneaba la tradición romana con la cultura griega, a la que, como señala Plutarco[77], daba más importancia, ya que puso junto a ellos gramáticos y oradores, a los que se sumaban también escultores, pintores y adiestradores de caballos y perros. Dicho sea de paso, esta relación de maestros helenos o helenizados está extraordinariamente cerca de las actividades en las que el Pánfilo de *Andria* se muestra versado aunque no excesivamente entregado:

> SIMÓN.— ... de lo que hacen casi todos los muchachos, lo de entregarse a alguna afición, criar caballos o perros para la caza, o a los filósofos, él no frecuentaba ninguna de ellas en particular más que las demás, sino que todas las practicaba con moderación. Yo estaba contento.
>
> SOSIAS.— No sin razón, pues considero que en la vida no hay principio más útil que aquello de «nada en demasía». (*Andr.* 55-61)[78]

Este conjunto de profesores que adoctrinaron a los hijos del vencedor de Pidna serían muy posiblemente esclavos o libertos ligados a la casa. Quizás Terencio pudiera ser uno de esos incipientes maestros domésticos utilizados para la formación de estos jóvenes. Nacido entre 200 y 190 a. C., Terencio bien

[77] PLUT., *Aem.* 6.

[78] Si, como hemos apuntado, el Sosias de *Andria* es acaso trasunto del propio Terencio, él, con el empleo de la máxima délfica, estaría refrendando la posición de un prudente romano respecto a la educación griega. Filósofos sí, pero no en exceso. Por otra parte, obsérvese cuán extraños resultarían estos muchachos entregados a los filósofos para el público de 166 a. C.

podría haber sido alguno de los profesores particulares de los hijos de Emilio Paulo.

En definitiva, la formación en las letras griegas y su aceptación por parte de la aristocracia no pasa de ser en esta época otra cosa que una opción casi excéntrica que se restringe exclusivamente al ámbito de lo particular. Buen ejemplo de ello es el empleo que se hizo de la primera de las bibliotecas que hubo en Roma. Hasta que Emilio Paulo no se hizo con la de Perseo de Macedonia (168 a. C.), Roma no contó con una biblioteca digna de tal nombre[79]. Sin embargo, poco debió contribuir ésta a la difusión de la cultura griega, ya que su acceso estuvo limitado al uso privado. Plutarco describe cómo su nuevo dueño sólo permitió el acceso a los libros del rey a aquellos de sus hijos que manifestaran buena disposición para las letras[80]; de la misma manera, Polibio narra cómo conoció al vencedor de Pidna precisamente por haberse visto en la necesidad de pedirle un libro en préstamo[81]. Dicho sea de paso, como consecuencia de los vínculos personales con Escipión Emiliano, puede ser que tal biblioteca sí estuviera a disposición de Terencio, lo cual no podía dejar de suscitar envidias de otros autores menos favorecidos a la hora de acceder a los originales griegos. Quizás fuera ésta la causa del resentimiento inicial de Luscio Lanuvino.

[79] No conocemos el catálogo de la biblioteca de Perseo, pero podemos hacernos una idea de su composición por la nómina de los intelectuales que desde comienzos del siglo IV empiezan a frecuentar la capital de Macedonia. De estos primeros años destacan trágicos como Eurípides y Agatón, ditirambógrafos como Timoteo o épicos como Querilo invitados por Arquelao (413-399 a. C.) a partir de los cuales se formaría el primer núcleo de la biblioteca (CIC., *Tusc.* V 34, y AUL. GEL., 15, 20), que seguiría acrecentándose con la presencia de Aristóteles, quien llegó a llevar a la biblioteca real un ejemplar del texto de la *Ilíada* corregido por él mismo (PLUT., *Alex.* 8, 1-3).

[80] PLUT., *Aem.* 28, 10.

[81] POLIB., XXXII 9.

Será, pues, tarea de la generación de los hijos de Emilio Paulo iniciar el proceso que saque a la cultura griega de las casas donde se cultiva en privado e irle dando paulatinamente el lugar dominante en la formación de los romanos que adquirirá un siglo después. Es un lugar común reflejar esta implantación de la cultura griega a través del enfrentamiento entre un grupo de filohelenistas capitaneados por Escipión Emiliano y otro de tradicionalistas acaudillados por Catón el Censor. Sin embargo, la realidad resulta menos esquemática: así, el muy romano Catón llegó a aprender griego, y en paralelo, Escipión Emiliano, cuando fue censor, se manifestó celoso guardián de las tradiciones romanas[82]. Tras el escándalo de las Bacanales y la salvaje persecución que padecieron los iniciados en la nueva religión (186 a. C.), el Estado romano permaneció siempre vigilante ante la posibilidad de invasión de ideas indeseables. Muy significativas en tal sentido son las sospechas que recayeron sobre los filósofos y retóricos griegos, cuya expulsión decretó solemnemente el Senado en 161 a. C. En 173 a. C. ya se había expulsado a los epicúreos y ocho años después Catón se cuidó de que la embajada de Carnéades, Critolao y Diógenes fuera devuelta a Grecia lo antes posible. Los aristócratas de la primera mitad del siglo II a. C. intuían cuánto se jugaban en la penetración de la cultura griega en Roma. El poder romano estaba dispuesto a entablar un diálogo con la cultura griega, incluso a apropiarse de sus elementos más atractivos, pero sin que ello subvirtiera el orden establecido. La solución no podía sino pasar por la romanización de ésta; y si no una romanización plena, sí al menos un proceso de adaptación que eliminara sus aspectos más discordantes con la tradición. Es cierto que Plauto procedió a una romanización cosmética de sus fuentes griegas. En él, la topografía romana y muchas de sus institucio-

[82] AUL. GEL., IV 20, 1, y V 19, 15-16.

nes están muy presentes. Pero no era ésa la clase de adaptación a la que aspiraba la nueva clase cultivada. El objetivo era incorporar en lo posible el espíritu y la estética de los griegos. Para ello, el teatro resultaba un vehículo singularmente propicio: era la más accesible de sus realidades culturales y, ante todo, era políticamente inocuo. Sus inocentes tramas, ambientadas en el exótico ambiente ático y protagonizadas por meros ciudadanos privados, difícilmente podían interpretarse como espejo de la realidad romana contemporánea.

Tal es el fermento cultural en el que se inscribe la producción teatral de Terencio. Y también en él hemos de ubicar su propia formación, que es la que en última instancia posibilita su obra. Volvamos a las primeras líneas de la *Vita* de Suetonio y veamos asomar de nuevo la «esmerada educación» *(institutus modo liberaliter)* que recibiría el futuro comediógrafo en casa de Terencio Lucano. ¿Es conciliable tal idea con la situación cultural de la Roma que hemos descrito en las décadas inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Púnica? No hay noticias que permitan suponer que Terencio pudiera haber tenido acceso a los niveles más altos de la formación griega helenística. Roma todavía no conocía en la época las visitas de los rétores y filósofos griegos que iban a escandalizarla poco después. Ni es verosímil que un esclavo asistiera a sus prohibitivas clases y conferencias[83]. Su formación habría sido, pues, algo más sobria que la que generalmente se quiere dar a entender: en rigor, su contacto con la literatura griega parece limitarse al manejo de sus fuentes cómicas. No hallamos en él huella alguna del resto de la literatura griega, ni del período

[83] Es cierto que Acio educó como filólogo a su esclavo Lutacio Dafnis y que luego lo vendió por un precio jamás visto al *princeps senatus* M. Emilio Escauro (PLIN., *NH* VII 128). Sin embargo, tal hecho, corresponde a una época 50 o 60 años posterior a la muerte de Terencio.

clásico ni del helenístico. Su conocimiento de los debates filosóficos es superficial y su exposición de los mismos es catequética y ligada tan sólo a la que le suministran sus modelos. Terencio no necesitó de una formación tan noble e intelectual como a veces quieren dar a entender muchos de sus estudiosos. Sus predecesores habían creado ya el marco genérico de la *palliata* y, tras ellos, sus sucesores no necesitaban de grandes conocimientos para sacar adelante su producción. La crítica no parece reclamar grandes maestros para el umbro Plauto, quien debió pasar su juventud como simple actor[84]. Le bastaba con su conocimiento del griego, su prodigiosa capacidad lingüística y su instinto para forjar escenas hilarantes. En definitiva, lejos del *doctus poeta* que anticiparía en una centuria a los autores del siglo siguiente, nuestro autor sería más bien una persona de formación limitada al conocimiento del griego y a la porción de cultura literaria transmitida por la propia comedia. Tal reconstrucción, lejos de empequeñecerlo, habla de su enorme talento natural y, sobre todo, lo ubica en el grupo de dramaturgos sin educación formal como Shakespeare, del que Terencio estaría más cerca que de Racine o Corneille.

Otro de los errores habituales a la hora de ubicarlo en el panorama cultural de su tiempo es el de encuadrarlo en el llamado *Círculo de los Escipiones*, agrupación que, en realidad, no es otra cosa que un artefacto de la crítica, siempre dispuesta a reconocer «generaciones y grupos literarios»[85]. Cuando se habla de él, se mencionan junto a Terencio personajes como el historiador Polibio, el estoico Panecio o el satírico Lucilio. Ahora bien, baste recordar que Panecio, el formador de toda la

[84] AUL. GEL., III 3, 14.

[85] El término fue acuñado por Bernardy en 1850 y ampliamente cultivado por P. Grimal, quien es su auténtico difusor en multitud de publicaciones en el siglo XX. *Cf.* P. GRIMAL, *Le siècle des Scipions*, París, 1953, págs. 148-157.

juventud aristocrática en Roma, llega a la ciudad años después de la desaparición de Terencio. No existe ningún indicio de contacto intelectual entre Polibio y Terencio. Ni tampoco con Lucilio (*ca.* 180 - *ca.* 102 a. C.), quien empezó su carrera literaria también después de la muerte de Terencio. De hecho, y aunque no existieran las disparidades cronológicas señaladas, no es posible rastrear ningún hilo conductor específico que ligara la actividad de personajes tan diversos. En tal sentido, antes que hablar de un Círculo de los Escipiones —clara traslación del Círculo de Mecenas—, es preferible hablar de un grupo de aristócratas romanos con inquietudes culturales y bajo cuya protección fueron acogidos algunos de los elementos más brillantes de la ciudad[86].

2. 3. *Terencio y el pensamiento de la aristocracia ilustrada: la «humanitas»*

Ya hemos visto en la presentación biográfica de nuestro autor que una de las acusaciones que con más insistencia se lanzaron sobre Terencio fue el hecho de haber recibido ayuda de aristócratas en la composición de sus comedias. ¿Calumnias malévolas de un autor de menos talento? ¿Resentimiento de quien no tiene acceso a los fondos de una biblioteca bien surtida? ¿Acaso maniobras de naturaleza política para desacreditar a individuos significativos de la aristocracia? No lo podemos saber, pero más allá de estas consideraciones, la acusación revela una intuición muy fina: la obra de Terencio destila espíritu

[86] A este respecto, H. Strasburger, «Der Scipionenkreis», *Hermes*, 94 (1966), págs. 60-72, y J. E. G. Zetzel, «Cicero and the Scipionic Circle», *HSPh*, 76 (1972), págs. 173-179, hacen hincapié en que tal círculo sería tan sólo una ficción dramática de los diálogos de Cicerón *(Amic.* 69).

aristocrático. No tanto porque sea posible ver en él la ideología política de la *nobilitas* que, por ejemplo, se trasluce en el conflicto patricio-plebeyo[87], cuanto por el hecho de que su lengua, su moral y su sensibilidad son resultado de la mentalidad de las clases más elevadas de la sociedad.

Desde el punto de vista del ideal social, la práctica totalidad de los personajes y las tramas de las obras del *corpus* terenciano manifiestan el propósito de reflejar caracteres buenos y reacciones nobles: hijos obedientes que acaban reconociendo la locura de sus actos, padres bondadosos y comprensivos que perdonan las aventuras sentimentales de sus vástagos, prostitutas nobles y generosas, esclavos leales para con sus amos. Más aún, salvo excepciones, en el teatro de Terencio no hay perdedores ni burlados. Pocos son los personajes y situaciones que escapan a esta descripción general. Por excepcionales merece la pena señalar tres casos: el de Trasón, el *miles gloriosus* de *Eunuchus*; el del lenón Sanión de *Adelphoe*; y finalmente el caso de Cremes, el viejo adúltero de *Formión*, cuyo castigo no es otro que el de tener que soportar la presencia del parásito Formión. La obra de Terencio encarna, pues, una visión del mundo según la cual la obtención del éxito depende de que se respeten las convenciones y normas sociales. Porque jamás los personajes de Terencio pierden de vista ni quiénes son, ni qué lugar ocupan en el mundo: los muchachos, sí, pueden llegar a raptar a una mujer, pero será una prostituta; y si han violado a una muchacha libre, indefectiblemente acaban casándose con ella[88]. Los esclavos padecen las adversidades propias de su condición, pero siempre esta-

[87] Por supuesto, jamás en la obra de Terencio, ni directa ni indirectamente, se hace mención a ninguna circunstancia socio-política concreta de la realidad romana. Ni alabanzas para sus amigos de la aristocracia, ni descalificaciones para los enemigos de aquéllos.

[88] A este respecto es verosímil que la razón por la que el Cremes de *Phormio* es castigado se deba a que, estando ya casado cuando violó a la madre de

rán dispuestos a meterse en líos para satisfacer los caprichos de sus jóvenes señores. ¿Y qué decir de los padres y las madres, siempre atentos a velar por sus hijos? En este mundo *panglossiano* basta con adecuarse a sus normas para alcanzar la felicidad[89]. Si contraponemos esta visión del mundo con la realidad de la sociedad romana de mediados del siglo II a. C., no cabe duda de que algo chocaría a los elementos del estamento plebeyo cuyo descontento con la realidad que le toca vivir, poco después, bajo el caudillaje de los Gracos, da comienzo a un siglo de guerras civiles. Con estas consideraciones no pretendemos sugerir que la obra de Terencio fuera concebida con un objetivo político explícitamente opiáceo. Sin embargo, su ideal humano y social trasluce la percepción aristocrática de que la justicia rige el mundo y las acciones humanas.

Un segundo elemento que hemos de destacar viene dado por el propio lenguaje de su obra. Cuarenta años antes Plauto había escrito sus comedias inspirándose en el inagotable venero de la expresión popular. Terencio, en cambio, cultiva el latín preciso y elegante de la aristocracia incipientemente cultivada. Esta lengua mesurada y contenida tiene su reflejo en la casi total ausencia de la «sal gorda» que adornaba la comedia plautina.

Fania en Lemnos, no pudo reparar perfectamente el daño desposando a su víctima. De todas formas, la nobleza de su carácter se hace patente cuando se descubre que, en secreto, ha estado procurando el sustento a su familia isleña.

[89] Una excepción aparente sería la de los dos parásitos terencianos. Gnatón y Formión no son, desde luego, modelos de conducta moral, ni tampoco se ajustan precisamente a las convenciones sociales. Sin embargo, sus engaños van dirigidos a personajes mucho más dignos de castigo que ellos mismos (el soldado Trasón, el viejo adúltero Cremes) y además, al margen de atender a su propia conveniencia, siempre ayudarán a los jóvenes en sus empresas. En particular Formión, quien a pesar de hablarnos de sí mismo como de un aventurero sin escrúpulos a lo largo de toda su vida, su actuación en la comedia tan sólo busca solucionar los problemas de Fedrias y Antifón, trabajos de los que tan sólo obtiene como recompensa ser invitado a cenar.

Jamás en Terencio encontraremos ni la más mínima procacidad. Sus jóvenes llevan una vida sexual muy libre. Sin embargo, jamás permiten que a su boca asome el más mínimo detalle escabroso[90]. Ni siquiera en la más plautina de sus obras, *Eunuchus*. En ella, Quéreas cede a su alegría para relatarle a su amigo Antifón la hazaña de haber violado a una muchacha:

> QUÉREAS.— Apenas hubo hablado, todas juntas se precipitaron afuera. Salieron a bañarse, organizando follón, como suele pasar cuando los amos están ausentes. Entretanto, el sueño vence a la muchacha. Y yo la miro a hurtadillas, así *(Hace el gesto correspondiente mirando a través de un abanico imaginario.)*, de reojo, a través del abanico, y, de paso, examino todo a ver si tengo la situación bajo control; veo que sí y echo el pestillo a la puerta.
> ANTIFÓN.— Y entonces, ¿qué?
> QUÉREAS.— ¿Cómo que «entonces, ¿qué?», tonto?
> ANTIFÓN.— Tienes razón.
> QUÉREAS.— ¿Iba yo a dejar escapar semejante ocasión, que se me presentaba tan breve, tan deseada, tan inesperada? ¡Por Pólux, que entonces sí hubiera sido lo que fingía ser! *(Eun.* 599-606)

Todos los detalles que tanto hubieran interesado a Antifón —y seguramente a los espectadores— quedan velados por el sobreentendido[91]. Esta pudibundez se extrema en lo que hace a la homosexualidad. En comparación con Plauto, quien realiza

[90] Ha habido quien ha querido ver alguna obscenidad en Terencio allí donde no tiene el más mínimo sentido. Así, Donato comenta que en el verso 716 de *Andria* Míside se toca los genitales, gesto absolutamente incoherente con el texto: *Nihilne esse proprium quoiquam! Di vostram fidem!*

[91] De hecho, no es inverosímil que la tradición manuscrita haya contribuido a limar las pocas asperezas que el texto pudiera haber presentado. Al fin y al cabo, fue durante siglos un texto destinado a la lectura escolar. Así, VARR., *LL* VII 84, ofrece la lectura «*Scortatur, potat, olet unguenta de meo*» *(Adelph.* 117) en donde *scortatur* es sustituido en la tradición manuscrita por el inocuo *obsonat*.

multitud de alusiones a la cuestión[92], tan sólo una velada referencia al hecho homosexual aparece en *Eunuchus*, cuando el soldado Trasón declara su disposición a ceder a los encantos del falso y guapo eunuco Quéreas:

> TRASÓN.— *(Aparte.)* Yo, a este eunuco, si hiciera falta, hasta sobrio... *(Eun.* 479)

Por otra parte, una de las características más señaladas del teatro terenciano es su clara voluntad pedagógica. Su obra está jalonada de sentencias y reflexiones morales. Quizás no haya ninguna más famosa que el célebre «*homo sum, humani nihil a me alienum puto*» *(Heaut.* 77), que suele ser identificado como compendio de lo que significa la *humanitas* en la obra terenciana: Cremes, apenado por las fatigas que sufre Menedemo al trabajar personalmente sus tierras, le sugiere ¡que compre varios esclavos! «Hombre soy, nada de lo humano me es ajeno» le dice para justificar su intromisión en los asuntos del prójimo. Y lo cierto es que lo que sí le resulta ajeno es la fatiga de los esclavos, al fin y al cabo, no tan distinta de la de su vecino[93]. Esto es, frente a lo que suele decirse sobre el concepto, la *humanitas* no constituye una expresión de fraternidad en-

[92] Basten como ejemplos *Asin.* 703, en donde se mantiene la siguiente conversación entre el esclavo Líbano y el joven Argiripo: «AR.— ¡Ay de mí! Si te parece que está bien que el amo sirva de montura a su esclavo, sube. LÍ.— Así hay que domar a estos engreídos; ponte, pues, así como cuando eras un chiquillo, sabes lo que quiero decir...»; o bien, *Cas.* 454-455: «CAL.— ¿Qué? ¿Que le vas a besar? ¿Qué es eso? ¿Amor mío? Mn, yo creo que ése quiere darle al capataz por... (...) OL.— ¡Largo, maricón, retírate de mis espaldas!». PLAUTO, *Comedias*, Madrid, Gredos, 1992, vol. I, págs. 148 y 366, trad. de M. González-Haba. Al parecer, estas alusiones tampoco estaban fuera de la *togata*.

[93] Una excelente revisión del concepto de *humanitas*, en P. VEYNE, «*Humanitas*: los romanos y los demás», en A. GIARDINA *et al.*, *El hombre romano*, Madrid, Alianza, 1991, págs. 397-422.

tre el género humano, una revisión ideológica de los fundamentos de la sociedad antigua o una manifestación de universalismo moral, sentido que le concedieron Cicerón o Séneca[94] al emplear la frase descontextualizada. En la Antigüedad la dignidad no le adviene al hombre por nacido, sino por estar construido culturalmente. Así pues, aunque desde luego constituye una novedad en el panorama romano, la *humanitas* terenciana es un concepto de alcances más específicos y limitados[95]. A este respecto resulta muy significativo que Terencio jamás usa el término *humanitas*, que en latín no aparecerá hasta Cicerón, sino tan sólo el adjetivo *humanus*, que aquí hemos traducido por el castizo «ser persona». Esto es, más que con un concepto abstracto, Terencio está operando con un modo concreto de comportarse. Este replanteamiento no niega ni su trascendencia ni sus conexiones con la *philanthropía* helenística. Más bien es un intento de centrarlo en la realidad cultural e intelectual de la Roma de su tiempo.

A pesar de que la obra de Plauto no posee ningún objetivo moralizante, no por ello deja de ofrecer una imagen consistente

[94] CIC., *Off.* I 30; SÉN., *Epist.* 95, 52. Se trata de la única ocasión en la que Séneca cita a Terencio. Una percepción tradicional sobre la cuestión, en J. RIQUELME OTÁLORA, «Universalidad y humanismo en el teatro de Terencio», *AFC*, 13 (1995), págs. 161-170.

[95] L. PERELLI, *Il teatro revoluzionario di Terenzio*, Florencia, La Nuova Italia, 1973, ofrece una lectura de Terencio algo exagerada, pues hace de él un ideólogo de carácter rupturista con la tradición y las convenciones sociales. Así, en págs. 42-43, pone de relieve la dignificación de la condición femenina. Muy por el contrario, M. G. SERBAT, «Théâtre et société au second siècle avant J. C.», en *Actes du IX Congrès de la Association G. Budé*, París, 1975, vol. I, págs. 394-403, realiza una lectura radicalmente distinta al ver en la supuesta dignificación de personajes y comportamientos tan sólo una inversión saturnalicia extremadamente irónica. Entre ambas posturas extremas, nosotros mantenemos que Terencio no es un revolucionario entregado a subvertir las bases de la sociedad, y que su teatro no puede ser leído como una farsa al estilo plautino.

de un modelo de relaciones humanas. En un mundo constituido por astutos y necios, por fuertes y débiles, las relaciones de los personajes plautinos se basan en el engaño, la violencia y el abuso. A pesar de la distorsión cómica, en el fondo este modelo no resultaba extraño a la mentalidad romana de fines del siglo III a. C. Si bien por azares históricos Roma era una potencia política y militar de primer orden, desde la óptica griega, no era todavía otra cosa que una sociedad zafia y pueblerina, con todo lo que ello comporta[96]. Los textos de Plutarco sobre las vidas de los romanos ilustres de la época atestiguan que, si en lo público éstos extremaban hasta lo desagradable el empaque orgulloso y la reservada tiesura, en lo familiar se permitían desahogos y rudezas que debían de hacer muy incómoda la convivencia. Ante esto, el teatro de Terencio ofrece un modelo de relación interpersonal alternativo, lo que podríamos llamar un nuevo «estilo de vida», urbano y más refinado. En efecto, lo *humanum* no es tanto un concepto filosófico o genéricamente ideológico, sino más bien la expresión de un modelo de convivencia destinado a pulir el trato entre los hombres. No sólo en términos de simple cortesía, sino como una auténtica y sincera forma de comprender la vida y las relaciones personales[97]. Así, el concepto incorpora valores como la buena voluntad, la apertura del hombre hacia sus semejantes y el mutuo respeto entre las personas, no tanto como resultado de una concepción previa de hermandad universal, cuanto del convencimiento de los mutuos beneficios que se derivan de la generosidad y la altura de miras. Este abrirse a los otros no

[96] «[*Graeci*] *nos quoque dictitant barbaros et spurcius nos quam alios Opicon appellatione foedant*», escribía Catón a su hijo en una carta que nos ha conservado PLIN., *NH* 29, 14.

[97] *Cf.* I. LANA, «I rapporti interpersonali nel teatro di Terenzio», en L. DE FINIS (ed.), *Teatro e pubblico nell'antichità. Atti del Convegno nazionale, Trento 25-27 Aprile 1987*, Trento, Assoc. ital. di cultura class. Deleg. de Trento, 1987.

es tanto renunciar al propio interés, como afirman las más ingenuas de las lecturas de Terencio[98], cuanto ser consciente de la existencia de límites a la propia actuación que van más allá de los derechos que la posición social específica concede:

> MICIÓN.— [Mi hijo] es mi alegría y lo único que quiero. Me esfuerzo para que me corresponda de la misma forma. Le doy, lo consiento y con él no me veo en la obligación de hacer todo conforme a mis derechos. *(Adelph.* 49-52)

De todas maneras, esta fórmula de convivencia no excluye la dosis de astucia mínima que la vida exige. Los personajes de Terencio saben perfectamente cuándo no darse por enterados:

> FIDIPO.— ¿Es que puedes tú ver o juzgar lo que nos conviene? Lo habrás oído de alguno que te habrá contado que lo han visto entrar o salir de casa de su amiguita. Bueno, ¿y qué? Si mantuvo sus líos con discreción y de vez en cuando, ¿no sería más propio de personas disimularlo antes que esforzarnos en enterarnos de su situación para que acabe odiándonos? Pues, si él pudiera deshacerse de repente de una mujer con la que ha convivido tantos años, no lo consideraría persona, ni marido bastante seguro para nuestra hija. *(Hec.* 549-556)

La sociedad tradicional romana establecía de forma muy clara las prerrogativas de los poderosos y la renuncia a ellas casi era vista como una traición a los rígidos valores que constituían el armazón de la sociedad. En contraste, Terencio ofrece un modelo de relación que, si en lo fundamental no rompe con el orden establecido, en lugar de poner el acento en las reglas

[98] L. PERELLI, *op. cit.*, págs. 133 y ss., por ejemplo, habla del sacrificio por el prójimo, lectura difícilmente asumible en los personajes de Terencio. A nuestro juicio, más que de sacrificio o abnegación, debemos hablar, más bien, de apuestas calculadas en función de los propios intereses.

externas, trata de poner su centro en los propios seres humanos a quienes se contempla como sujetos con los que cooperar en la búsqueda del bien común.

2. 4. *El ambiente teatral de la Roma de Terencio*

Nada más alejado de la realidad que imaginar los estrenos de las obras de Terencio en la escena magnificente de los teatros romanos que desde fines de la República edifican particulares y municipios como elemento de prestigio cívico. Las comedias de nuestro autor se representaron en escenarios provisionales de madera levantados junto a los templos de la divinidad honrada en cada ocasión. Durante toda la República, el Senado siempre fue reticente ante la construcción de teatros permanentes. Un sólido edificio de mampostería lleno de gente evocaba el peligro de una asamblea política espontánea[99]. La representación de las comedias de Terencio tendría, pues, un carácter elemental y esquemático. De hecho, ciertos elementos escénicos eran desconocidos en la época: así, en el teatro romano no hubo telón hasta 133 a. C.[100]; ni siquiera los actores trabajaban con máscaras. Éstas no hicieron su aparición hasta años después de la muerte de Terencio. Los actores se limitaban a portar una peluca que los caracterizaba: rojiza los esclavos, rubia y con bucles los jóvenes[101]... Tampoco sabemos gran cosa de la condición de los actores. Aunque en el siglo I a. C. los hubo de fama como el Roscio que defendió Cicerón, la propia denominación *magister gregis* da a entender que los actores eran esclavos o libertos dirigidos a su vez por un liberto. Si los autores de las comedias eran libertos, sus actores no podían ser mucho más[102]. Su formación debía ser muy elemental. Quizás ni siquiera supieran leer. En el segundo prólogo de *Hecyra* el *magister* Ambivio Turpión emplea en tres ocasiones la expresión *discere* [*comoediam*] (vv. 14, 18 y 56), que, a nuestro juicio, encubre la

[99] Así, LIV., XL 51, 3, alude a un teatro de Apolo de breve existencia en 179 a. C.; en XLI 27, 5, menciona la construcción de un escenario también efímero. En 155-154 a. C. el cónsul Escipión Nasica prohibió la erección de un teatro de estas características (VAL. MÁX., II 4, 2; OROS., IV 21). Sólo en 146 a. C. se permitió a L. Mumio que levantara un teatro en madera de carácter más permanente que pronto fue desmontado. En 68 a. C. Mucio Escauro volvió a levantar un teatro de madera. Y en fin, hasta que Pompeyo levantó su teatro en 55 a. C. Roma no tuvo un teatro permanente. Si en este teatro se representaron *palliatae*, éstas serían la excepción. Los gustos del público habían cambiado hacía mucho tiempo y dominaban la escena géneros menos literarios como los mimos o las atelanas.

[100] Las comedias de Plauto y Terencio no hacen ninguna alusión al empleo del telón. Según EVANT., VIII 8-11, el telón fue traído a Roma de la corte del rey Átalo de Pérgamo en 133 a. C. La primera mención a tal elemento se halla en CIC., *Sest.* 65.

[101] DIOM., *Gramm.* I 489, 10 (= SUET., frag., pág. 11): «Antiguamente se hacía el uso de pelucas *(galeri)*, no de máscaras (...) El primer actor que usó la máscara fue el famoso Roscio Galo, porque era bizco y no quedaba bien sin máscara a no ser en el papel de parásito». Una información detallada para las máscaras, en FEST., 238 L. De hecho, los personajes también quedan identificados por sus ropajes, como señala EVANT., VIII, 6: «Los viejos van en las comedias vestidos de blanco, siguiendo un uso antiquísimo, los jóvenes con trajes de colores. Los esclavos llevan un vestido muy elemental, ya sea por la pobreza de antes o para que puedan actuar con más libertad. Los parásitos van envueltos en una capa. A los personajes felices se los viste de blanco, a los que les va mal llevan un vestido viejo; los ricos van de púrpura, los pobres de escarlata; los militares llevan una clámide purpúrea, las jóvenes van vestidas a la exótica; los rufianes llevan una capa coloreada, las cortesanas un mantón color azafrán, para indicar su avaricia». Trad. de M. González-Haba, en «Introducción» a PLAUTO, *op. cit.*, pág. 17.

[102] A este respecto, recordemos cómo en el año 56 a. C. el caballero Décimo Laberio fue obligado por César a actuar en uno de sus propios mimos, con lo cual quedaba automáticamente deshonrado. En un prólogo se lamentó de que con ese día había vivido un día más de lo debido. Posteriormente, César le restituyó el anillo de caballero.

fórmula griega *didáskein drâma*[103], esto es, la labor de aprendizaje memorístico a partir de una recitación y no a partir de la lectura de un manuscrito.

Por otra parte, ya hemos hecho mención de la escasa respetabilidad social de los dramaturgos. Lejos de la imagen aristocratizante que el escritor —en particular los autores de géneros nobles— poseyó en Roma en épocas posteriores, la época arcaica consideró en muy poco a la comedia, actividad que quedó sobre todo relegada a extranjeros o antiguos esclavos: el griego Livio Andrónico, el capuano Nevio, quien tan caras pagó sus veleidades de independencia frente a la *nobilitas*, el osco Enio con sus permanentes apuros económicos, el umbro Plauto al servicio de la tahona, el antiguo esclavo celta Cecilio Estacio, o ya en el siglo I a. C. el esclavo antioqueno Publilio Siro, ofrecen una imagen coherente de la consideración que en Roma tuvo la actividad teatral. La fase final de la República, cuando la literatura está en manos de miembros de clases más elevadas, o la época de Augusto, con sus literatos protegidos por la élite política como servidores de un proyecto estatal, forjaron una imagen del escritor marcado por la impronta del *otium* y los intereses exclusivamente estéticos e intelectuales. Esa poderosa construcción acabó proyectándose hacia los siglos anteriores. En la época arcaica, los aristócratas que cultivaron la literatura orientaron sus esfuerzos hacia los géneros prosísticos, más nobles y cercanos a sus intereses inmediatos: la retórica les permitió seguir dominando los órganos deliberativos del Estado y la historia les ofrecía la posibilidad de controlar el pasado y la tradición, que no era sino el fundamento de su poder. En cambio, los géneros vinculados con el ámbito de la fantasía y el disfrute estético tardaron en ser considerados dignos de los miembros de las clases altas. Los géneros teatrales quedaron en Roma en manos de profesionales, que en la época no eran sino trujamanes con más o menos ingenio.

En tal sentido, resulta ilustrativa la fundación en 207 a. C. de un *collegium scribarum histrionumque*, cuyo primer director fue Livio Andrónico, y cuya ubicación en el Aventino habla elocuentemente de su vocación plebeya[104]. Salvo el dato de su fundación, apenas sabemos de esta institución: ni cuáles eran sus funciones, ni cuánta fue su duración, aunque sí sabemos que todavía seguía vivo en época de Acio. Con todo, su mera existencia revela varias cosas: de entrada, incluir en el mismo grupo a actores y autores manifiesta la escasa consideración que los comediógrafos merecieron en Roma. En efecto, la afiliación a un colegio profesional que controlaría la actividad de sus miembros evidencia que su actividad estaba muy alejada de la ocupación del aristócrata que dedica sus ocios a la literatura. Aunque ninguna de las fuentes antiguas lo atestigua, se ha especulado con que una de las funciones del *collegium* sería la de controlar los originales griegos que manejaban los escritores romanos. La lectura de los prólogos de Terencio da cuenta de las quejas en tal sentido de Luscio Lanuvino. Como hemos di-

[103] *Didáskein drâma* (HDT., VI 21); *didáskein dithýrambon* (HDT., I 23); *didáxasthai chorón* (SIMON., 145).

[104] FEST., 446 L, explica que tenía su sede en el templo de Minerva en el Aventino. Los aires no debían ser muy propicios para los devotos de Dióniso / Baco en Roma. Ello habría impedido que la asociación profesional se pusiera bajo la protección del dios griego del teatro como las compañías profesionales itinerantes griegas. En rigor, el *collegium* no podía ser muy distinto del *collegium* de cocineros que en fecha cercana se establecía en Cerdeña (*CIL*, I², 364). Posteriormente, cuando la literatura ascendió en la consideración social, se transformó en una especie de club de escritores. Así, VAL. MÁX., III 7, 11, da cuenta de que Acio no se levantaba de su asiento cuando César entraba en la sede del *collegium*. Teniendo en cuenta que el poeta murió en 94 a. C., cuando César sólo tenía seis años, la anécdota ha de ser falsa. Hay quien ha pensado que, en realidad, está hablando de Julio César Estrabón, autor también de tragedias (CIC., *Brut*. 177).

cho, el concepto de originalidad de los autores teatrales de la época no coincidía con el nuestro. La acusación de plagio sólo iba dirigida contra aquel que compusiera una obra ya tratada por otro autor romano anterior[105]:

> Según él, hay una comedia vieja de Nevio y de Plauto, *El adulador*, de la que habría sacado los personajes del parásito y el soldado. Si eso es un error, es un error de inadvertencia por parte del poeta y no porque pretendiera hacer un plagio. *(Eun.* 25-28)

Al parecer, ya existía un *Adulador* en latín y, por tanto, Terencio no tenía derecho a utilizarlo en su obra[106]. Este concepto de plagio *(furtum)* hace del caudal de comedias griegas un contingente limitado, que por tanto habrá que procurar administrar con prudente parsimonia con el fin de que todos los escritores puedan seguir ganándose la vida[107]. Sin embargo, Terencio no habría hecho ningún caso de esta norma:

> Él reconoce que de la *Perinthia* trasladó a *La Andriana* los elementos que le convenían sirviéndose de ellos como de cosa propia. Eso es lo que le censuran esos tales al sostener que no es correcto contaminar las obras. Y entendiendo tanto, ¿no actúan como si no entendieran nada? Cuando lo acusan, acusan a Nevio, a Plauto o a Enio, a quienes nuestro autor tiene por modelos cuya negligencia prefiere imitar antes que seguir la mediocre diligencia de esos otros. Les aconsejo que en adelante se tranquilicen y pongan fin a sus maledicencias, no sea que se vayan enterando de sus propios fallos. *(Andr.* 13-23)[108]

[105] Sin embargo, el concepto no debía estar tan definido pocos años antes. Cecilio Estacio fue autor de unas *Sinaristosae*, adaptación de *Synaristosai* de Menandro, que también habría sido la fuente de la *Cistellaria* de Plauto.

[106] El hecho de que Terencio desconociera la existencia de tal comedia evidencia que posiblemente no había más copia que aquella que la compañía empleaba en escena. La *palliata* todavía no tenía la dignidad literaria suficiente como para ser copiada y conservada en las bibliotecas.

[107] Sabemos que la *Néa* seguía viva en Grecia y en el sur de Italia en vida de Plauto. Sin embargo, la crisis política que sufre el mundo griego en el siglo II con la intervención romana puso fin a su producción. Tal crisis debió de alarmar a los escritores de *palliatae* al ver que sus fuentes quedaban reducidas a lo ya escrito. S. M. Goldberg, *Understanding Terence*, Princeton, 1986, págs. 94-97, señala el relativamente escaso número de comedias griegas a disposición de los autores latinos.

La situación que se adivina en este pasaje es la siguiente: Luscio Lanuvino y sus amigos, miembros acaso de este *collegium* profesional, reprochan a Terencio estar agotando el material disponible al usar dos comedias griegas para hacer una latina. Quizás ellos no tuvieran acceso a una biblioteca tan bien surtida como la de Paulo Emilio. Quizás Terencio, protegido por poderosos amigos, se sentía al margen de cualquier norma profesional. La poca precisión de sus prólogos impide que muchas de nuestras ideas hallen la confirmación que cabría esperar. Con todo, la expresión ... *repente ad studium hunc se adplicasse musicum (Heaut.* 23) parece dar a entender que entre los miembros de la profesión Terencio era considerado un intruso o, al menos, un extraño que no se sabía muy bien de dónde había salido.

Una tercera cuestión a la hora de ubicar la obra de Terencio en su contexto ha de pasar por precisar cuál era el sistema de contratación de la obra teatral. Desgraciadamente, salvo los prólogos del propio Terencio, carecemos de referencias sobre este asunto. La lectura del prólogo de *Eunuchus* parece dar a entender que era el autor quien entraba en tratos directos con los magistrados, quienes, tras comprarle la comedia, pasarían a revisarla en busca de material poco deseable:

> La pieza que ahora vamos a representar es *El eunuco* de Menandro. Después de que la compraron los ediles, se las arregló para tener la posibilidad de verla. Cuando se presentó allí el magistra-

[108] Idéntica argumentación en *Heaut.* 16-19.

do, la comedia empezó a representarse. Gritó que quien había presentado la comedia era un ladrón, no un poeta; y que, con todo, no había logrado su engaño. *(Eun.* 19-24)

Sin embargo, las noticias que Suetonio nos transmite sobre su éxito no cuadran exactamente con esa impresión: «*Eunuchus quidem bis deinceps acta est meruitque pretium quantum nulla antea cuiusquam comoedia, octo milia nummum*». Según esto, quien recibió tal suma no fue Terencio, sino la propia comedia, como evidencia el hecho de que *Eunuchus* sea el sujeto de *meruit*[109]. Entonces ¿quién recibió el dinero? Creemos no errar si afirmamos que el perceptor de la inusitada suma fue Ambivio Turpión, *magister gregis* y empresario teatral, que al fin y al cabo era la figura idónea para negociar la compraventa del espectáculo con las autoridades. Por otra parte, la frase de Suetonio deja entrever que el pago fue consecuencia del éxito, lo cual nos lleva a considerar la idea de que los magistrados, siguiendo la práctica habitual en la contratación pública romana, sólo abonarían la cifra pactada en caso de que el espectáculo hubiera tenido éxito. Después de todo, las representaciones que parcialmente costeaban estaban destinadas a promocionar su propia carrera política[110]. Según esto, el autor apalabraría a un tanto fijo la cesión de la comedia al *magister gregis*. Luego sería éste quien negociaría con los ediles. Esta hipótesis se refuerza considerablemente a partir de los prólogos de *Hecyra:*

La suegra es el título de esta comedia. Cuando se estrenó, se estrelló y hubo un fiasco tal que no fue posible ni verla, ni juzgarla. Y es que los espectadores, estupefactos, habían centrado su

[109] En cambio, A. López y A. Pociña, «Introducción» a *El Eunuco*, pág. 18, consideran que, en efecto, el dinero fue recibido por Terencio.

[110] En rigor, una parte del gasto correría a cargo de los magistrados, otra a cargo del propio Estado. Desconocemos la proporción de ambas.

atención en un funambulista. Ahora se presenta como un auténtico estreno. Quien la escribió no quiso representarla de nuevo por la siguiente razón, poder venderla de nuevo. *(Hec.* 1-8)

Ambivio Turpión explica muy a medias una situación que debía ser evidente para su público y, por desgracia, sumamente oscura para nosotros. Con todo, podemos reconstruir la sucesión de los acontecimientos. La comedia es estrenada, pero fracasa por la competencia de un espectáculo más movido. Así pues, Terencio no cobró la parte del contrato que le correspondía y debió resolver que lo mejor era venderla al empresario a cambio, posiblemente, de un pago al contado. Es evidente que Ambivio no obraba por mero altruismo. Tenía que resarcirse de los gastos que le había producido el primer fracaso y seguir manteniendo a los miembros de su compañía. Quizás no fuera barato mantener una compañía teatral estable, sobre todo si los ediles sólo pagaban tras una representación exitosa. Así pues, se arriesgó y la puso de nuevo en escena con la esperanza de poder cobrar alguna suma de los organizadores de los *ludi*. El nuevo fracaso no arredró al valiente empresario que, siguiendo la táctica que ya había empleado con comedias fracasadas de Cecilio Estacio, siguió probando en una tercera representación:

Al principio, en los estrenos de Cecilio en los que tuve un papel, en algunos de ellos fracasé, en otros a duras penas me mantuve en escena. Sabiendo que la fortuna de la escena es cosa dudosa, por una esperanza insegura cargué con un trabajo seguro: para tener papel en otros estrenos del mismo y para no apartarlo de su afán, con afán empecé a representar las mismas piezas. Logré que se vieran. Cuando fueron conocidas, gustaron. Así, devolví a su lugar a un poeta que ya casi había sido apartado de su vocación, de su trabajo y del arte de las musas por la iniquidad de sus adversarios. (...) Ante vosotros presento *La suegra*, una pieza que jamás he podido representar en silencio. ¡Tanto la ha perseguido la desgracia! (...) En este nuevo estreno, adopté el viejo expediente de seguir probando. De nuevo la

traje a escena. Logré gustar en el primer acto, cuando entretanto llegó el rumor de que iban a dar una pelea de gladiadores. La gente salió volando, agolpándose, gritando y luchando por un sitio. Entretanto, yo no pude defender el mío. Hoy no hay ningún alboroto, hay tranquilidad y silencio. Se me ha dado la ocasión de actuar; a vosotros la posibilidad de rendir honores a los juegos escénicos. No permitáis que por vuestra culpa el arte de las musas caiga en manos de unos pocos. Haced que vuestro prestigio sea valedor y sostén de mi prestigio. Si jamás he sido avaro al fijar precio para mi arte, convencido de que mi mayor recompensa es servir al máximo a vuestros intereses, permitidme conseguir que con su malintencionado cerco los malintencionados no se burlen de quien encomendó su vocación a mi defensa y su persona a vuestra protección. Por mi causa, acoged su causa y guardad silencio para que otros poetas tengan ganas de seguir escribiendo y a mí se me dé en el futuro la posibilidad de aprender nuevas comedias, pagadas también de mi bolsillo. *(Hec.* 14-57)

El alegato de Ambivio ha de ser leído entre líneas. Apela a su experiencia para demostrar que una obra fracasada puede llegar a triunfar en una reposición. Sin embargo, su objetivo no es tanto vindicar al pobre autor cuanto defender su propia actividad. Tenía que garantizarse que los mejores autores escribieran piezas para él y su compañía. Todo esto se confirma con los últimos versos del prólogo de *Phormio:*

Prestad atención, permaneced con buena disposición y en silencio, no sea que suframos la misma suerte que sufrimos cuando nuestra compañía se vio obligada a abandonar la escena, escena que se nos ha devuelto gracias al coraje de nuestro primer actor y a la ayuda de vuestra generosidad y buena disposición. *(Phorm.* 30-34)

Con estos datos, pues, no sólo queda mejor perfilada la imagen de Ambivio Turpión, sino también la de Terencio. Aquél deja de ser un personaje anodino, conocido tan sólo por la noticia escueta de las didascalias y digno tan sólo de la atención

erudita. Por el contrario, se nos revela como un avispado empresario que lejos de estar a la sombra del autor, sería en realidad el intermediario imprescindible entre éste y el Estado[111].

3. LA OBRA DE TERENCIO

3. 1. *Cronología de las comedias de Terencio*

El poder determinar con precisión el orden en que fueron compuestas las comedias de Terencio es uno de los más espinosos problemas que acucian al filólogo que trata de aproximarse a su obra. La importancia de la cuestión va más allá del problema erudito de datarlas en tal o cual fecha, ya que la solución permitiría establecer una descripción consistente de la evolución artística del poeta. Ahora bien, teniendo en cuenta que en una exposición como la presente no se hace imprescindible una relación pormenorizada del asunto, vamos a tratar de resumirlo en sus puntos principales[112].

La dificultad de establecer una cronología coherente se debe a la muy deficiente transmisión textual de las didascalias, cuya consistencia textual depende, en última instancia, del quehacer de los diversos editores[113]. Éstas nos han legado dos ordenaciones simultáneas: las llamadas cronologías consular y ordinal. La cronología consular es la que se desprende de la datación de

[111] *Cf.* G. E. Duckworth, *op. cit.*, pág. 74; W. Beare, *La escena romana*, Buenos Aires, 1972, págs. 142-143; J. Barsby, *Terence. Eunuchus*, Cambridge, 1999, pág. 7. Para la fama posterior de Ambivio Turpión, *cf.* Cic., *Sen.* 48.

[112] El lector interesado hallará información completa y precisa sobre la cuestión en J. R. Bravo, «Introducción», págs. 19-29.

[113] Como señala J. Marouzeau, «Introduction», pág. 14, la confusión de las didascalias es extrema: algunas mencionan cuatro ediles, tres cónsules o va-

cada una de las comedias en función de los cónsules del año en que sería estrenada la obra. La ordinal indica explícitamente su posición cronológica relativa en el seno del *corpus*[114]:

	Cronología consular		Cronología ordinal
a. 166	*Andria*	*(ludi Megalenses)*	I
a. 165	*Hecyra* I	*(ludi Megalenses)*	V
a. 163	*Heautontimorumenos*	*(ludi Megalenses)*	III
a. 161	*Eunuchus*	*(ludi Megalenses)*	II
	Phormio	*(ludi Romani)*	IV
a. 160	*Hecyra* II	*(ludi funebres)*	(V)
	Adelphoe	*(ludi funebres)*	VI
	Hecyra III	*(ludi Romani)*	(V)

La precedente tabla revela las discrepancias de las que hemos hablado. Ante tales divergencias, los diversos críticos han realizado distintas tentativas de ordenación. La más comúnmente aceptada es la que K. Dziatzko formuló en el siglo XIX y que coincide en todo con la consular[115]. Más recientemente, L. Gestri, partiendo de un análisis interno de los prólogos, llegó a una conclusión bien distinta[116]:

rios directores, todo lo cual es indicio de que se han combinado los datos procedentes de varias representaciones.

[114] Ésta es la ordenación que presenta el *Bembino*. El resto de los manuscritos ofrecen ordenaciones alternativas: una rama de la recensión caliopiana (δ) las presenta por orden alfabético; el grupo γ las agrupa en función del original griego, las cuatro de Menandro y las dos de Apolodoro. Donato también sigue el orden alfabético.

[115] K. Dziatzko, «Ueber die Terentianischen didaskalien», *RhM*, 20 (1865), págs. 570-598; 21 (1866), págs. 64-92. En contraste, J. Marouzeau, «Introduction», págs. 12-15, concede más fiabilidad a la cronología ordinal.

[116] L. Gestri, «Studi Terenziani», *Studi Italiani di Filologia Classica*, 13 (1936), págs. 61-105; 20 (1943), págs. 1-58; 23 (1949), págs. 153-178. Por su

1. *Hecyra* I, II, III
2. *Andria*
3. *Phormio*
4. *Eunuchus*
5. *Heautontimorumenos*
6. *Adelphoe*

La razón fundamental en la que se apoya Gestri para defender que las tres representaciones de *Hecyra* marcan el comienzo de la carrera de Terencio estriba en las palabras de Ambivio Turpión en el segundo prólogo de la comedia, en las que se muestra dispuesto a proteger al autor (vv. 52-54), ayuda que sólo sería concebible en relación con un autor novel que todavía no hubiera triunfado. Sin embargo, a nuestro juicio, tal argumento es sumamente endeble en la medida en que, por el hecho de ser un poeta más o menos veterano, Terencio no era alguien ni tan importante ni tan autónomo como para no necesitar la ayuda de los miembros mejor situados de la profesión teatral. En última instancia, como señala Lisardo Rubio con acierto, esta ordenación resulta excesivamente hipotética; sobre todo, porque prescinde precisamente de los únicos datos concretos y objetivos de los que disponemos, las didascalias[117].

parte, R. Blum, «Studi Terenziani: didascalie e prologhi», *Studi Italiani di Filologia Classica*, 13 (1936), págs. 106-116, abusando de la deducción, llegó a conjeturar un orden en el que se hacían aparecer varias representaciones de las que no tenemos constancia: **Andria* I; **Hecyra* I; **Hecyra* II; *Hecyra* III; *Andria* II; **Phormio* I; *Heautontimorumenos*; *Eunuchus*; *Phormio* II; *Hecyra* IV; *Adelphoe*; *Hecyra* V. De todas formas J. Marouzeau, «Introduction», pág. 15, le concede muy poco valor a esta ordenación teniendo en cuenta que no estamos seguros de que los prólogos hayan sido compuestos para la primera representación y adopta la hipótesis de Gestri con la única salvedad de que da prioridad temporal a *Andria*: **Andria* I; *Hecyra* I; *Hecyra* II, *Hecyra* III, *Andria* II; *Phormio*, *Eunuchus*, *Heautontimorumenos*; *Adelphoe*.

[117] L. Rubio, «Introducción», pág. XXXVI. Asimismo, G.E. Duckworth, *The nature of de Roman comedy*, Princeton University Press, 1952,

Si discutibles resultan las cronologías basadas en los datos de las didascalias o en los de los prólogos, más aventuradas son las que se basan en el análisis de los rasgos internos de las propias comedias. El breve lapso temporal transcurrido impide poder apreciar con precisión la evolución de Terencio como autor de año en año. Es cierto que, como veremos, existen diferencias métricas, sintácticas, estilísticas o de composición estructural entre *Andria* y *Adelphoe*. Sin embargo, resulta extremadamente difícil apreciar diferencias significativas entre las comedias de su período central.

Ahora bien, a nuestro juicio, existe una opción que afrontaría el problema en términos distintos aligerándolo grandemente. Tal solución pasa por considerar que las didascalias fueron compuestas en una época en la que, o bien *Hecyra* ocupaba el último lugar del *corpus* terenciano, o bien éste se reducía tan sólo a cinco comedias. En efecto, sabemos con seguridad que a fines del siglo II a. C. era considerada la sexta comedia como atestigua la siguiente cita de Volcacio Sedígito que transcribe Suetonio: *Simitur Hecura sexta exclusast fabula.* Aunque el senario está sumamente corrompido y se ha tratado de reconstruir de muy distintas maneras, tenemos la seguridad de que ninguno de los editores rechaza la lectura *sexta* que aquí nos incumbe. Más aún, puede ser incluso que, como hemos apuntado, *Hecyra* no formara parte del *corpus* terenciano. Prueba de ello es que Cicerón, autor que tiene a Terencio en la más alta estima[118], lo cita en nada menos que 67 ocasiones, de las cuales ninguna corres-

págs. 66 y ss., considera que el orden correcto, sea cual sea, ha de salir de las didascalias, pues las noticias de los prólogos son poco claras, hasta el punto de que, de leerlos literalmente, incluso la más segura, *Andria*, perdería su prelación temporal.

[118] Así, alaba su elegancia en *Att.* VII 3, 10; la caracterización de sus personajes en *Off.* I 29; *Caecin.* 27; *Fin.* I 3; V 28; *Tusc.* III 64; y el valor ejemplar de sus comedias en *Amic.* 89; *Tusc.* III 30 y ss.

ponde a esta comedia. Tal ignorancia se puede deber a dos razones: o bien sentía algún tipo de antipatía por la comedia, o bien manejó un ejemplar del *corpus* con sólo cinco comedias. Sentado esto, volvamos a plantear las ya mencionadas cronologías consulares y ordinales sin la presencia de *Hecyra* o, si se prefiere, admitiéndola en el último puesto:

Cronología consular		Cronología ordinal	
I	*Andria*	I	*Andria*
II	*Heautontimorumenos*	II	*Eunuchus*
III	*Eunuchus*	III	*Heautontimorumenos*
IV	*Phormio*	IV	*Phormio*
V	*Adelphoe*	V	*Adelphoe*
(VI)	*Hecyra*	(VI)	*Hecyra*

Las ordenaciones resultan ahora mucho más coherentes. Entre ambas listas la única posición divergente es la que intercambiarían *Heautontimorumenos* y *Eunuchus* en los puestos segundo y tercero. Posteriormente, los gramáticos de época imperial, al tratar de reintegrar a su puesto la *Hecyra*, tuvieron diversas alternativas, ya que fue llevada a escena tres veces en vida del autor. La cronología consular daría cuenta del estreno fracasado en 165 a. C. La ordinal, atendiendo a las informaciones del prólogo I («Ahora se presenta como un auténtico estreno», v. 5), consideró que el estreno debía ser datado en 160. Esta hipótesis halla confirmación en el hecho de que la didascalia de la comedia presenta discrepancias textuales tan irreconciliables que la edición de Kauer-Lindsay que aquí seguimos se ve obligada a ofrecer dos textos de la misma: la que suministra el Bembino (A) y la de la recensión caliopiana (Σ): A ofrece como fecha el consulado de Gneo Octavio y Tito Manlio (165 a. C.), hecho irreconciliable con el ordinal quinto que le asigna. En cambio, Σ sólo ofrece la fecha consular. Esto es, debieron circular dos didascalias distintas para *Hecyra* y A

finalmente acabó contaminándose de Σ. De cara al interés del moderno filólogo, resulta más importante saber el orden relativo de composición que el de la fecha oficial de su estreno. Por tanto, le asignaremos el segundo puesto. Quedaría, pues, sólo determinar el orden del puesto tercero y cuarto. Para ello, es fundamental atender al prólogo de *Heautontimorumenos*, en donde el autor declara haber sido acusado de haber practicado varias veces la contaminación. Teniendo en cuenta que *Hecyra* no es resultado de contaminación, *Heautontimorumenos* ha de ser por lo menos posterior a dos obras contaminadas y por tanto ocupar el cuarto puesto:

1. *Andria*
2. *Hecyra*
3. *Eunuchus*
4. *Heautontimorumenos*
5. *Phormio*
6. *Adelphoe*

De todas formas, al margen de que una discusión erudita más detallada rebasaría los límites de la presente publicación, nuestra propuesta ha de ser considerada como una simple hipótesis que carece de suficientes apoyos para ser aceptada como una solución definitiva.

3. 2. *La presentación de la comedia terenciana: didascalias, períocas y prólogos*

Ajenas ambas a la pluma del comediógrafo, ya desde la Antigüedad los manuscritos de Terencio están encabezados por dos breves relaciones: las didascalias y las períocas.

Las didascalias son una sucinta descripción de las comedias que dan cuenta de sus principales características histórico-técnicas[119]. Su origen podría remontar a los datos de los registros públicos[120]. Su estilo formulario, sumado al hecho de que en ellas se recombinarían datos procedentes de diferentes representaciones, hace de las mismas textos sumamente inseguros. Constan de los siguientes elementos fijos: la festividad religiosa en la que tuvo lugar la representación[121]; los ediles que compraron la obra; el director de la compañía; el autor de la música y el tipo de instrumentos empleados; el original griego[122] y, finalmente, su datación temporal[123]. Su fecha de composición no es del todo segura, aunque se suele llevar a fecha anterior a nuestra era[124].

[119] Excepción hecha de *Andria*, cuya didascalia se perdió. De todas formas, ésta se puede reconstruir con seguridad a partir de los datos que suministra el comentario de Donato. Al margen de las didascalias de Terencio, sólo se conservan en el teatro romano la de *Stichus*, muy mutilada, y la de *Pseudolus*. Para el origen etimológico del término, L. Rubio, «Introducción», pág. XXI.

[120] Aristóteles ya publicó unas *Didaskalíai* a partir de los datos de los archivos estatales y de las inscripciones conmemorativas del teatro de Diónisos. Posteriormente los gramáticos alejandrinos las incluyeron a modo de introducción en sus ediciones de las obras dramáticas, costumbre que llegó hasta época romana.

[121] En el caso de Terencio, la mayor parte de sus comedias se estrenaron en los *ludi Megalenses*. Fundados en 204 a. C., se celebraban en abril en honor de la *Magna Mater* y desde 194 a. C. incluían representaciones dramáticas (Liv., XXIV 14, y XXXIV 54).

[122] En la de *Hecyra* se ha deslizado un error en este punto, ya que, aunque está claro que la comedia original es de Apolodoro de Caristo, la didascalia del Bembino se la atribuye a Menandro.

[123] Algunas de ellas contienen datos adicionales: así, la de *Hecyra* hace constar que el texto de su primera representación carecía de prólogo. Por su parte, Suetonio consigna que en su época la didascalia de *Eunuchus* hacía constar que por su doble representación se pagaron por ella 8.000 sestercios.

[124] L. Rubio, «Introducción», pág. XXII. G. Jachmann, *RE*, *s. v. Terentii*, c. 601, adelanta la hipótesis de que habría sido Varrón en su perdido *De actis scaenicis* quien habría organizado las actas oficiales. H. Mattingly, «The Terentian *didascaliae*», *Athenaeum*, 37 (1959), pág. 172, piensa que, más bien, son obra de un gramático o editor de época imperial.

Tras las didascalias, cada una de las comedias está precedida por la correspondiente períoca, debida a la pluma del gramático africano del siglo II d. C. Sulpicio Apolinar[125]. Cada una de ellas consta de doce senarios yámbicos[126] y sigue el modelo de las *hypothéseis* griegas de las que se nos ha conservado una en un papiro de Afroditópolis para el *Heros* de Menandro. La exigencia de ceñirse a los doce versos preceptivos lo obligó a ofrecer unos resúmenes a veces sumamente oscuros e incompletos. Por no hablar de las ocasiones en que simplemente erró: así, la períoca de *Hecyra* afirma que Pánfilo había marchado a Imbros sin haber tocado a su esposa. Sin embargo, en la propia comedia (vv. 390 y ss.) se declara que éste sí se había acostado con su mujer.

Con el prólogo da comienzo el texto genuino de la comedia de Terencio[127], sección que mantiene serias discrepancias con los de Menandro y Plauto[128], quienes, en la línea de Eurípides, practicaron asiduamente el género del prólogo informativo, en

[125] Fue el maestro de Aulo Gelio *(Noct. Att.* VIII 6, 12) y del emperador Pértinax. Frontón lo menciona como una autoridad tanto en cuestiones filológicas como estilísticas

[126] En cambio, las períocas acrósticas de Plauto que también se le atribuyen son de dimensiones variables. Sulpicio es también autor de unas períocas para cada libro de la *Eneida* en seis hexámetros. Sin embargo, en contraste con las de Terencio, no suelen aparecer en las modernas ediciones virgilianas.

[127] Estos prólogos eran recitados por un personaje específico, antecedente del faraute de nuestro teatro clásico, que se ataviaba con un vestido especial que permitía reconocerlo, incluyendo el tradicional ramo de olivo que portaba en son de paz. L. Rubio, «Introducción», pág. XXV. El prólogo de *Heaut.* 1-3, informa que era generalmente encomendado a los actores jóvenes de la compañía. Sin embargo, tanto en esta comedia como en *Hecyra* las circunstancias aconsejaron que fuera pronunciado por el *magister gregis*, Ambivio Turpión.

[128] Una excepción es el prólogo del *Mercator* de Plauto en el que el protagonista, Carino, expone el contenido del drama y su estado psicológico. Por otra parte, también Plauto eliminó los prólogos expositivos en *Trinummus*, *Epidicus* y *Curculio*.

el que el autor comunicaba a los espectadores más información que a los personajes poniéndolos así en condiciones de atender más al «cómo» que el «qué» de la acción y aumentando, de paso, la ironía dramática. Al artista que era Terencio debía repugnarle un prólogo que explicitara tan a las claras no sólo los antecedentes de la trama, sino incluso el desenlace. En el teatro de Plauto tales circunstancias son secundarias: como hemos dicho, él está más centrado en la brillantez de sus escenas que en la hilazón de la intriga. En cambio, Terencio exigía más de su público en la medida en que éste debía estar más atento para seguir sus complicadas tramas. Además, como señala K. Gaiser[129], la voluntad de realismo de Terencio se compaginaba mal con los prólogos divinos de Menandro. Recordemos cómo, en este sentido, Terencio aspira a superar en menandrismo al propio Menandro.

Así pues, Terencio transformó esta sección introductoria en piezas de carácter polémico en las que se defendía de las acusaciones que le imputaban sus adversarios[130]: en concreto, el empleo de la contaminación, haberse apropiado de comedias ya traducidas al latín, haber recibido ayuda de aristócratas y su estilo carente de expresividad. Ésta es la primera ocasión en la que oímos a un autor romano dirigiéndose a su público como individuo. Su estilo mordaz y apasionado contrasta vivamente

[129] K. Gaiser, «Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren grieschischen Vorbildern», *ANRW* I, 2 (1972), págs.1056-1057.

[130] De hecho, ya Plauto introdujo en los prólogos de *Asinaria* y *Vidularia* algunos elementos polémicos. Una excelente exposición sobre la originalidad de los prólogos de Terencio, en W. G. Arnott, «Terence's prologues», en F. Cairns (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 5 (1986), págs. 1-7, en donde se adelanta la hipótesis de que el prólogo terenciano remonte hasta la parábasis de Aristófanes a través de algún modelo intermedio de la *Néa* o de la *Comedia Media*. Asimismo, R. K. Ehrman, «Terentian prologues and the parabases of Old Comedy», *Latomus*, 44 (1985), págs. 370-376.

con el de las reposadas comedias. Ahora bien, más allá de defenderse, Terencio también usó sus prólogos para explicar su ideal poético: naturalidad y verosimilitud en la acción, atención a los detalles que marcan la concatenación causal en la intriga y una acción carente de excesos histriónicos:

> Procurad ser ecuánimes y dad la posibilidad de prosperar a los que os dan la oportunidad de asistir a comedias nuevas sin defectos, cosa que no ha de considerar referida a su persona quien hace poco hizo que el pueblo le abriera paso a un esclavo que corría por la calle. ¿Por qué iba el pueblo a ser esclavo de un loco? A no ser que ponga fin a sus maledicencias, nuestro poeta, cuando estrene otras comedias, os ha de revelar más errores de los suyos. *(Heaut.* 28-34)

> Es el mismo que hace poco arruinó el *Phasma* de Menandro; y el que en *El tesoro* hizo que el personaje pronunciara su alegato, refiriendo por qué razón el oro era suyo, antes de que el demandante pudiera explicar de dónde había sacado el tesoro o cómo le había llegado a su panteón familiar. *(Eun.* 9-13)

> Así, va diciendo que las comedias que ya ha escrito son de diálogos anodinos y estilo pobre. Todo porque en ninguna de ellas sacó a un mozalbete con el delirio de que veía huir una cierva perseguida por unos perros y que ésta sollozaba suplicando auxilio. Ahora bien, si entendiera que el éxito del día de su estreno fue cosa más del primer actor que de su obra, ofendería mucho menos audazmente de lo que ahora ofende. *(Phorm.* 4-11)

De hecho, no todos los prólogos de las comedias son de Terencio. Con seguridad, el segundo prólogo de *Hecyra*, destinado a su tercera representación, fue compuesto por Ambivio Turpión o alguien cercano a él. Respecto al primero hay más dudas. Pero tampoco parece ser de Terencio. De él está ausente todo tono polémico y, a pesar de su brevedad, su estilo altisonante, su léxico y su fraseología están muy cercanos a los del segundo. Baste como simple ejemplo el hecho de que en los prólogos de las otras cinco comedias Terencio siempre se menciona a sí mismo con el término «*poeta*». En cambio, ya en el primer prólogo de *Hecyra*, su redactor lo menciona mediante la perífrasis *is qui scripsit* (v. 6). El de más dudosa atribución es el de *Heautontimorumenos*. Tiene mucho en común con los dos de *Hecyra*, incluso varios versos idénticos que muy posiblemente Ambivio tomaría de aquél para su propio prólogo (vv. 49-51 = *Heaut.* 48-50). Como en el de *Hecyra*, también habla Ambivio Turpión. Sin embargo, por su tono y su estilo está más cercano a los prólogos indudablemente terencianos.

De todas formas, Terencio no renunció a las ventajas que proporcionaba la exposición argumental de los prólogos. Y su solución consistió en ofrecer tal información integrada en el comienzo de la comedia. Así lo podemos ver en el monólogo de Mición en *Adelphoe*. En *Andria*, *Eunuchus* y *Hecyra*, la información argumental viene dada por un diálogo entre dos personajes. En *Phormio* aparece una fórmula mixta con un diálogo y un monólogo; al igual que en *Heautontimorumenos* con el diálogo y monólogo entre Menedemo y Cremes. Más aún, en estas exposiciones Terencio introduce una innovación adicional: el personaje protático, esto es, un personaje creado *ex profeso* para esta función y que no volverá a aparecer en el resto de la comedia. Tal es el caso de Sosias en *Andria*, Filótide y Sira en *Hecyra* o Davo en *Phormio*[131]. De hecho, el personaje protático es consecuencia del propio proceso compositivo de la *palliata* como adaptación de un original previo: ofrece toda la información que el autor hubiera querido suministrar en un prólogo expositivo, sin que ésta interfiera en la trama de la comedia. Ello ahorraba al autor tener que realizar ajustes compli-

[131] Estos personajes ya tienen precedentes en la comedia plautina. Aparecen en *Epidicus*, *Miles*, *Mercator* y *Mostellaria*.

cados sobre la información previa del resto de los personajes de la intriga. Una sola palabra de más hubiera hecho caer todo el castillo de naipes.

3. 3. *La acción en la comedia de Terencio*

Una de las muchas diferencias que separan el teatro de Plauto del de Terencio estriba en que éste, además de acentuar los efectos del suspense mediante la supresión del prólogo expositivo, aspira a que el espectador se involucre emocionalmente en la peripecia y viva las mismas emociones que sus personajes[132]. Para ello, y salvo contadas excepciones, oculta el aspecto ficticio del evento teatral evitando cualquier interrupción de la ilusión escénica, para lo cual elimina los procedimientos de ruptura de la acción que tan caros eran a Plauto. Éste, atento sólo al efecto cómico, halla en las alusiones a los espectadores y en el diálogo con los mismos un recurso ideal para provocar la risa. En cambio, Terencio tiene como objetivo concentrar toda la atención en la intriga y en el carácter de los personajes con el fin de provocar en el público el efecto de lo vivido[133]. Las únicas —y muy leves— búsquedas de complicidad con el público estriban en irónicas alusiones metateatrales:

> MEN.— Me siento. Acuden mis esclavos; me quitan los *socci.*[134] *(Heaut.* 124)

[132] G. E. DUCKWORTH, *op. cit.*, págs. 227-235.

[133] Esta ausencia de diálogo con el público es alabada por EVANT., III 8.

[134] Al igual que el coturno era el calzado propio de la tragedia, los *socci*, los zuecos, lo eran de la comedia. Así pues, Menedemo aparece vestido en la vida real con el calzado que le correspondería en el mundo del teatro.

Las divisiones en actos son bastante arbitrarias: por ejemplo, en el caso de *Andria* la escena sólo queda vacía una sola vez (v. 819)[135]. J. Marouzeau niega que esta división en actos corresponda al propio Terencio[136]. Con todo, las ediciones modernas siguen normalmente la práctica de Donato y continúan dividiendo la comedia en los cinco actos preceptivos[137].

La unidad de lugar es perfecta en el teatro del Terencio. Salvo en el caso de *Heautontimorumenos*, todas las piezas se desarrollan en una calle o plaza de Atenas a la que dan las puertas de las casas de los diferentes personajes. En cambio, la unidad de tiempo es algo menos estricta. Así, en *Heautontimorumenos* entre los vv. 409 y 410 ha pasado una noche. Marouzeau propone que en *Adelphoe* pudiera existir también un lapso temporal más o menos amplio para justificar el cambio de actitud de Démeas[138]. Sin embargo, tal conjetura no es otra cosa que una mera suposición de cara a justificar un cambio tan poco terenciano. En cuanto a la unidad de acción, Terencio presenta una amplia gama de tratamientos. La única comedia estrictamente unitaria es *Hecyra*. Todas las demás presentan tramas dobles en las que la implicación entre la acción principal y la secundaria está más o menos conseguida. Las tramas dobles de *Eunuchus* y *Andria* son relativamente independientes. En cambio, la de *Phormio* y, sobre todo, la de *Adelphoe*, están mucho mejor imbricadas: en *Phormio* la historia de Fedrias sólo halla solución al conseguir Formión el dinero para la supuesta dote de Fania, la esposa de Antifón. Sin embargo, es en la última de sus comedias donde Te-

[135] J. MAROUZEAU, *Andr.*, pág. 120.

[136] J. MAROUZEAU, «Introduction», págs. 30-35.

[137] Excepción a esta práctica es la que constituye la reciente traducción de J. R. BRAVO, *op. cit.*, quien ha optado por suprimir la división en actos con el fin de que el lector comprenda mejor la naturaleza de una representación que se desarrollaba sin interrupciones.

[138] J. MAROUZEAU, «Introduction», pág. 26.

rencio halla la perfección en la implicación de las tramas. Mención aparte merece la complicadísima trama de *Heautontimorumenos*, de la que daremos cuenta en el apartado correspondiente.

Aunque la supresión del prólogo expositivo supone la pérdida de uno de los principales recursos de la ironía dramática, Terencio no renunció, por supuesto, a ella. Frente a Plauto, nuestro autor hace que ésta surja del propio desarrollo de la acción, ya que va introduciendo paulatinamente la información a través de los personajes. Así, en *Andria*, Simón se niega a admitir la verdad del parto de Gliceria (vv. 471-472 y 478-479) cuando los espectadores ya lo saben todo desde hace tiempo. Más irónica si cabe es la situación del Cremes de *Heautontimorumenos*, quien incluso después de la escena del reconocimiento de Antífila, se niega a ver que Báquide es la amante de su hijo. Por no hablar de su ridícula situación al pensar que la víctima de los ardides de Siro es Menedemo. Como irónica también resulta la posición de la Sóstrata de *Adelphoe*, persuadida de que Ésquino va a abandonar a su hija embarazada (vv. 327 y ss.), hecho que el espectador sabe falso desde el verso 254 y ss.

Por otra parte, es importante recordar que todas las comedias de Terencio, salvo *Eunuchus*, se adscriben, o, al menos, tienden, al subgénero que los antiguos denominaron *fabula stataria*. En contraste con la *fabula motoria*, caracterizada por una mayor dosis de acción, la *fabula stataria* hace descansar la trama en las propias palabras de los personajes. Ejemplo extremo de esto son *Heautontimorumenos* y *Hecyra*, comedias en las que los largos monólogos narrativos de sus personajes dan cuenta de buena parte de la acción. Esto hace que en muchas ocasiones ésta sea sumamente morosa, pues se limita a una sucesión de entradas en escena de personajes que pronuncian un monólogo en el que se describe lo que acaba de ocurrir fuera de la vista del público. Semejante opción ofrece a los personajes mayor distancia con los acontecimientos, y, por tanto, mayor

capacidad de reflexión sobre su propia actuación; pero, sin embargo, en cierta manera rompe con la esencia del teatro, que exigiría que la auténtica acción se desarrollara ante los ojos del espectador. No es de extrañar que semejantes tiradas de versos aburrieran soberanamente a un público acostumbrado al *gag* plautino. No obstante su preferencia por la comedia *stataria*, Terencio hizo alguna incursión en la *motoria* y en *Andria* o en *Eunuchus* también incluyó escenas en las que la acción corre ante los ojos del espectador. Según esto, *Andria* constituiría un intermedio entre ambos tipos. En sus dos primeros actos la acción se desliza lentamente a través de largos diálogos y monólogos narrativos. En cambio, en los tres últimos los acontecimientos se precipitan hasta llegar al desenlace, que siempre trata de ser lógico y verosímil. Lo mismo podemos decir de *Adelphoe* o *Phormio*. Baste comparar los largos parlamentos informativos iniciales con las escenas finales en que Formión deshace todo el embrollo, estructura que también se repite en *Adelphoe*.

3. 4. *Los personajes de Terencio*

Si la unidad de cuenta del teatro de Plauto es la escena, la de la comedia terenciana es el carácter de sus personajes. Con todo, cualquier descripción de sus principales tipos habrá de evitar toda consideración estrictamente tópica: la fábula terenciana parte de una operación consciente de renovación dentro de los módulos de la *Néa* y de sus precedentes latinos en la *palliata*. Es cierto que, como reconoció el propio Terencio, el elenco de personajes y situaciones que maneja en su producción está restringido al de sus modelos griegos:

> Ahora bien, si no se le permite utilizar esos mismos personajes, ¿por qué le iba a estar más permitido describir al esclavo co-

rredor, hacer unas matronas honradas, unas cortesanas malas, un parásito voraz, un soldado fanfarrón, el niño cambiado, o el viejo engañado por un esclavo? ¿Y el amor, el odio y la sospecha? En fin, ya no se puede decir nada que no haya sido dicho antes. Por esta razón, es justo que vosotros lo sepáis y perdonéis a los poetas modernos si hacen lo que una y otra vez hicieron los antiguos. (pról., *Eun.* 35-43)

Sin embargo, éstos no son el resultado de la aplicación mecánica de un patrón previamente establecido. Cada uno de los personajes recibirá un tratamiento específico en función de los intereses del comediógrafo. Buen ejemplo de ello es el caso del Démeas de *Adelphoe*, quien, enviado por Siro en busca de Mición por toda la ciudad, resume sus andanzas de *senex currens:*

DÉMEAS.— *(Entrando en escena, y a solas sin ver a Mición.)* Estoy reventado de andar. ¡Siro, ojalá te pierda el gran Júpiter con tus indicaciones! Sin parar me he arrastrado por toda la ciudad: al pórtico, al abrevadero —y ¿adónde no?—. Y allí no había ningún taller, ni nadie que dijera haber visto a mi hermano. *(Adelph.* 713-717)[139]

Como ya hemos apuntado, una de las características fundamentales del personaje terenciano es que jamás pierde la conciencia de su lugar en el mundo, sobre todo, en el caso de personajes socialmente subalternos: los esclavos y las prostitutas se saben carentes de dignidad y jamás tratarán de traspasar los límites que les impone la realidad; los jóvenes hacen alguna barrabasada, pero acaban arrepintiéndose y sujetándose a la autoridad de sus padres; las jóvenes, por su parte, se mantendrán estrictamente dentro de la pasividad que exige su condición. A cambio, los padres, auténticos señores de la familia, adoptarán un papel indulgente y protector para con todos ellos:

[139] En este pasaje, al hacer que el viejo Démeas haya estado corriendo por toda la ciudad faltando a la dignidad de su condición, Terencio está parodiando la figura estereotipada del *servus currens*.

BÁQUIDE.— ¿Qué quieres? Dímelo.

LAQUES.— Que vayas allí dentro con esas mujeres y les jures lo que me acabas de decir. Tranquilízalas y líbrate de esa acusación.

BÁQUIDE.— ¡Por Pólux, voy a hacer lo que sé que no haría si fuera otra del gremio: aparecer en semejante situación delante de una mujer casada! Pero no quiero que los falsos rumores dejen a tu hijo en entredicho; ni que, ante vosotros, ante quienes no es justo en absoluto, sin razón parezca tan informal. Pues se ha portado tan bien conmigo que he de procurar hacer por él lo que pueda.

LAQUES.— Tus palabras ya me han predispuesto a tu favor. Pues no sólo ellas han sido las que han pensado así; hasta yo lo creía también. Ahora, al darme cuenta de que eras distinta a lo que nos imaginábamos, haz por seguir siendo así en adelante y podrás disfrutar de nuestra amistad a tu gusto. Pero si te comportas de otra manera... me voy a aguantar, no sea que te pese lo que me ibas a oír. Sin embargo, esto es lo único que te aconsejo: antes que ponerme a prueba como enemigo, pon a prueba qué clase de amigo soy o de qué soy capaz. *(Hec.* 753-767)

Serias son las amenazas de Laques para que Báquide desmienta su relación con su hijo Pánfilo. Sin embargo, Báquide —mintiendo, pues en contra de lo que cree el viejo ha seguido viéndose con el joven tras la boda de éste— accederá a sus deseos y podrá contar con la protección del rico ciudadano. Lo mismo que la Taide de *Eunuchus*, que acaba siendo protegida y cliente del padre del muchacho:

QUÉREAS.— Además me alegro de que el amor de mi hermano Fedrias haya capeado el temporal. Ya tenemos una sola casa. Taide se ha encomendado a mi padre y se ha entregado a nosotros como cliente y protegida. *(Eun.* 1037-1039)

Por otra parte, Terencio ha sido siempre considerado como un maestro del tratamiento psicológico de sus personajes[140]. Y no sólo por el hecho de la consistencia de su carácter, sino también por su habilidad en describir los estados de ánimo. Así lo vemos en el monólogo del lenón Sanión, lleno de dudas sobre la actitud que debe tomar ante las exigencias del joven que le quiere arrebatar una pupila:

> SANIÓN.— *(A solas.)* ¡Oh, Júpiter supremo! Nada me sorprende que haya quien enloquezca a resultas de un atropello. Me saca de mi casa, me azota, y a la fuerza me roba a una de mis chicas. Y en pago a semejantes maldades, pretende que se la dé por lo mismo por lo que la compré. ¡Pobre de mí, me ha propinado más de quinientos puñetazos! *(Con ironía.)* Pero, en fin, ya que se lo merece tanto, sea. ¡Busca sus derechos, venga! Ya lo estoy deseando, con tal de que me dé el dinero. Pero tengo la siguiente premonición: que, cuando le diga que se la dejo en tanto, a continuación ha de presentar testigos de que se la he vendido; y del dinero, humo. Y luego él: *(Imitando a Ésquino.)* «Otro rato; vuelve mañana». Eso, aunque sea injusto, también lo puedo soportar; mientras acabe pagándome. Sin embargo, me imagino la realidad. Cuando emprendes un negocio, hay que aguantar y callar las jugarretas de los chicos. Pero nadie pagará; en vano estoy echando estas cuentas. *(Adelph.* 196-208)

Ahora bien, el hecho de que Terencio haya sido capaz de forjar personajes de más consistencia que los de Plauto, ello sin embargo no los hace todavía auténticos seres humanos. Tal limitación se debe a su adhesión al modelo del *trópos* establecido en la *Néa*. Para Aristóteles, responsable último de sus presupuestos teóricos, la unidad de análisis no es el individuo, ser de irreductible complejidad, sino la abstracción de la especie. Así pues, Terencio no va a explorar la contingencia concreta de la persona en tanto que individuo, sino su actuación conforme al patrón asignado. Ello se manifiesta incluso en la asignación de nombres estereotipados que identifican automáticamente al personaje con el tipo al que se adscribe: Fedrias y Pánfilo, los muchachos; Cremes y Démeas los viejos; Sóstrata, la matrona; Críside y Báquide, las prostitutas... Tal ausencia de rasgos individuales se aprecia muy bien a la luz de que, de las tres instancias que mueven la actuación del hombre, el *tener que*, el *querer* y el *necesitar*, los personajes de Terencio prácticamente sólo se mueven en virtud de los conflictos que genera el choque de las dos primeras: son muy conscientes de cuáles son las exigencias del mundo en el que se hallan y de los conflictos que ello origina al chocar con la voluntad que se deriva de su carácter. Sin embargo, parecen desoír por completo la existencia de necesidades más profundas, que en última instancia no se hallan en ningún tipo abstracto, sino en el individuo como tal. La única posible excepción a ello sería el Menedemo de *Heautontimorumenos*. No obstante, hemos de recordar que todavía falta más de un siglo para que esos rasgos individuales asomen en alguna ocasión a la elegía de Tibulo, de Sulpicia o de Ovidio. Y muchos siglos más para que la novela moderna acierte a describir en toda su complejidad los recovecos del alma humana

Siguiendo las pautas de la *Néa*, la obra de Terencio se articula sobre la explotación de oposiciones de pares binarios en torno a cuya tensión y contraste se construye la acción cómica: hombre / mujer, viejo / joven, libre / esclavo, valiente / cobarde, astu-

140 Tal postura no es unánimemente reconocida. Así, E. LEFÈVRE, «La comedia romana», en M. FUHRMANN (ed.), *Literatura romana*, Madrid, Gredos, 1982, págs. 82-83, niega la pretensión de Terencio de realizar una comedia de caracteres. Partiendo de incoherencias que él valora como «cambios de máscara», postula que su auténtico modelo, más que Menandro, es Plauto. Terencio sería un seguidor de Plauto sólo que en un plano más elevado que éste. Véanse sus análisis de la Taide de *Eun.* (pág. 81) o los de Démeas y Mición (p. 83). A nuestro juicio, en cambio, no se trata de una falta de respeto por el carácter, sino de un intento de reflejar más facetas del mismo tipo humano.

to / incauto son los principales pares que explota Terencio[141]. Tales pares hallan, por supuesto, reflejo en el ámbito textual:

DEMIFÓN.— *(A solas.)* No sé qué voy a hacer, ya que me ha ocurrido algo inesperado e increíble. Estoy tan enfadado que no puedo concentrarme para pensar. Por esta razón, es preciso que todos, cuando las cosas nos son más favorables, más meditemos entonces cómo soportar los contratiempos y las tribulaciones: los peligros, los daños, los exilios... Que quien vuelva de un viaje, piense siempre en que su hijo ha cometido una falta, en la muerte de su esposa o en la enfermedad de una hija. Para que nada te coja por sorpresa, piensa que todas estas vicisitudes son comunes y pueden producirse; y cuanto te suceda fuera de estos cálculos, haz cuenta de que todo ello es un beneficio.

GETA.— ¡Oh, Fedrias, es increíble lo que aventajo a mi amo en sabiduría! Tengo meditadas todas mis desgracias al regreso mi amo: será inevitable ir a moler al molino, ser azotado, arrastrar grilletes en los pies o trabajar en el campo. Ninguna de estas cosas me ha de venir por sorpresa. Y cuanto me suceda fuera de estos cálculos, haré cuenta de que todo ello es un beneficio. *(Phorm.* 239-251)

Finalmente, y antes de dar comienzo a la descripción pormenorizada de los tipos terencianos, se hace preciso puntualizar que es imposible usarlos como fuente para realizar una descripción histórico-social de la realidad romana coetánea[142]. En ellos apenas podemos percibir ninguna característica específicamente romana. Antes bien, son ficciones literarias que, si en el ámbito griego podían constituir un retrato estereotipado de la propia realidad

[141] Estos contrastes se hallan particularmente explotados en Terencio, ya que, salvo en *Hecyra*, en todas las comedias existe doble intriga, lo cual le permite a Terencio no sólo enriquecer la trama, sino acentuar las diferencias de carácter entre las dobles parejas y sus progenitores. S. M. GOLDBERG, *op. cit.*, págs. 126-128.

[142] L. RUBIO, «Introducción», pág. XLVI.

social, en Roma sólo podían ser percibidos en cuanto representantes de tipos humanos muy genéricos. Como señala con acierto Lefèvre[143], la comedia romana logró éxito, no porque fuera un reflejo de la sociedad, sino porque ofrecía al público «un mundo de fantasía y de ensueño (...) que lo liberaba de la realidad circundante»[144]. A cambio, este distanciamiento de la realidad contribuyó a acentuar el valor moral de las comedias.

El *senex* es una de las creaciones más logradas del teatro de Terencio. Se trata del personaje más consciente de la realidad de la vida: sus hijos hacen simplemente lo mismo que él hizo o, al menos, lo que hubiera querido haber hecho a su edad:

MICIÓN.— No es una vergüenza, créeme, que un muchacho vaya con rameras y que beba, no lo es; ni que vaya echando puertas abajo. Si tú y yo no lo hicimos, es porque la pobreza no nos lo permitió. Lo que entonces no hiciste por falta de recursos, ¿lo consideras ahora digno de elogio? Es injusto; pues si hubiéramos tenido la posibilidad de hacerlo, lo hubiéramos hecho. Y tú, si fueras persona, también permitirías que lo hiciera el tuyo, ahora que está en edad de hacerlo; antes de que luego lo acabe haciendo a destiempo cuando haya cumplido sus esperanzas de echarte al hoyo. *(Adelph.* 101-110)

No obstante, los años lo han hecho más prudente y tratará de que sus hijos no se enreden en problemas, sobre todo por su propio bien. Independientemente de sus errores o de sus excesos, jamás pierden de vista su función pedagógica y los intereses de su familia. Estos viejos están muy lejos de los irresponsables carcamales de Plauto, siempre dispuestos a acompañar a sus vástagos en sus aventuras e incluso a beneficiarse de sus

[143] E. LEFÈVRE, *art. cit.*, págs. 65 y 69.

[144] *Atque hoc poetae faciunt in comoediis: / Omnis res gestas esse Athenis autumant / Quo illud vobis Graecum videatur magis* (PLAUT., *Men.* 7-9).

amantes, y cuya oposición a las aventuras de sus hijos se debe a la pura tacañería. Su principal defecto es la rigidez de sus convicciones, la cual los lleva frecuentemente al autoengaño, como el Simón de *Andria* o el Cremes de *Heautontimorumenos*. En rigor, Terencio cada vez fue haciendo de los viejos personajes más importantes. Si en las primeras comedias, como *Andria* o *Hecyra*, éstos mantienen una posición de equilibrio con los *adulescentes* o prácticamente no tienen función escénica como en *Eunuchus*, en las de los últimos años irán cobrando importancia hasta que finalmente en *Adelphoe* serán los auténticos protagonistas de la pieza a costa de aquéllos.

Salvando las diferencias que mantiene con el *adulescens* plautino en lo que hace a su obediencia a la institución paterna, éste es el personaje más tópico y plano de la comedia terenciana. Su función dramática no es otra que la de provocar la intriga sentimental. Alegres, animosos, volubles en sus estados de ánimo según les vayan las cosas, los jóvenes de Terencio son los más estereotipados de sus personajes. Quizás ello se deba a que la adolescencia masculina sea tan uniforme y predecible: para delinearla, basta con plantear los deseos de independencia respecto a la autoridad paterna, las quejas por la falta de recursos y el omnipresente deseo sexual. Sin embargo, obedientes y temerosos de sus padres, los jóvenes terencianos distan de ser los gamberros sin conciencia de la comedia plautina:

ANTIFÓN.— *(Saliendo de casa de Cremes con Fedrias.)* ¡Hay que ver cómo se ha puesto la situación! ¡Que de pensar en su llegada tema yo a quien más desea mi bien, a mi padre, Fedrias! Porque, si yo no hubiera sido un inconsciente, lo estaría esperando como él merece.

FEDRIAS.— ¿A qué viene eso?

ANTIFÓN.— ¿Me lo preguntas? ¿Tú, que has sido mi cómplice en semejante atrevimiento? ¡Ojalá que a Formión no le hubiera

dado por persuadirme de esto ni por empujarme a una situación, que, por más que yo la deseara, fue el principio de mi perdición! No me habría hecho con ella. Entonces, habría pasado unos cuantos días fastidiado, pero no me angustiaría esta continua congoja... *(Phorm.* 153-160)

Antifón se muestra sinceramente arrepentido de haberse casado a espaldas de su padre. Sus sentimientos son prueba de su piedad filial y de la nobleza de su corazón. Sin embargo, resultan mucho menos consistentes en lo que hace respecto a su recién adquirida esposa. Su amor por ella no era otra cosa que un mero capricho fruto de un deseo pasajero. Abundamos en lo ya dicho, los personajes terencianos son muy conscientes del deber y de sus deseos. En cambio, lo son muy poco de sus necesidades más íntimas.

La creación de personajes que hizo la *Néa* dio con una de sus creaciones más brillantes al trazar la figura del esclavo, en la medida en que forjó un estereotipo intelectualmente coherente y escénicamente muy efectivo[145]. Según Aristóteles[146], el esclavo debía su condición a su naturaleza vil. Esta inferioridad respecto al libre es uno de los más sonados errores del Estagirita y, sin embargo, no es sino fruto de una percepción que aparecía incontrovertible cada día ante sus propios ojos: los esclavos manifestaban un comportamiento torpe, pero sobre todo, y aun reconociendo las posibles excepciones, su físico y su carencia de prestancia, evidenciaba lo infame de su condición. Encorvados, de mirada desconfiada, mentirosos y desmañados, su aspecto ya los delataba. Para

[145] Un estudio detallado sobre la figura del esclavo en la *palliata*, en P. SPRANGER, *Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz*, Stuttgart, Franz Steiner, 1984².

[146] ARIST., *Polit.* I 2 y 5 (1252a-1252b y 1254b).

Aristóteles —quizás no tanto para Terencio— era una verdad empírica que la esclavitud no era sino el estado natural de los humanos inferiores. Jamás un auténtico hombre libre podía confundirse con un esclavo o con un personaje vil como una ramera:

SIMÓN.— Y como me pareció que se lamentaba más que las demás y como también destacaba entre ellas por lo distinguido y noble de su porte, me acerqué a las mujeres del cortejo a preguntarles por ella. Me contestaron que era hermana de Críside. Entonces me dio una corazonada. ¡Tate! Eso era, de ahí salían aquellas lágrimas, eso era aquella pena. *(Andr.* 121-126)

Al oír el parlamento de Simón, un espectador romano ya sabía que sus palabras estaban anticipando el desenlace de la obra, lo cual, de paso, contribuía a dotar a la trama de fuertes dosis de ironía dramática. Como señala Donato *(Andr.* 119), por mucho que llorara a la muerta, una muchacha de tan noble aspecto no podía ser prostituta. Como tampoco podía ser esclavo el falso eunuco Quéreas, a quien delataba la nobleza de su porte:

PARMENÓN.— *(Dirigiéndose a Quéreas disfrazado de eunuco.)* ¿Dónde estás tú, Doro? Ven aquí. *(Dirigiéndose a Taide.)* Mira, tu eunuco. ¡Qué aspecto lleno de nobleza, y en lo mejor de la edad!

TAIDE.— ¡Válganme los dioses, qué noble aspecto!

PARMENÓN.— *(Dirigiéndose a Gnatón.)* ¿Qué dices, Gnatón? ¿Tienes algo que sacarle en falta? *(Dirigiéndose a Trasón.)* Y tú, ¿qué, Trasón? *(Aparte.)* Callan, bastante alaban. *(Sigue en alto, dirigiéndose a Taide.)* Ponlo a prueba en letras, en gimnasia, en música. En lo que es preciso que sepa un joven libre, te garantizo sus habilidades. *(Eun.* 472-478)

Todo esto se materializa escénicamente en los ademanes canallescos y en la peluca rojiza que porta el actor que hace de esclavo *(Phorm.*, v. 51). No obstante, puede darse el caso de que haya excepciones y un esclavo se comporte con la dignidad de un hombre libre. Tal virtud es reconocida por la perspicacia de los amos y éstos repondrán la situación:

SIMÓN.— Desde que te compré, desde bien chico, sabes que en mi casa siempre has llevado un trato justo y benigno. Como me servías con la nobleza propia de un hombre libre, concediéndote la mayor recompensa que tenía, de esclavo te hice mi liberto. *(Andr.* 35-39)

Por otra parte, por su efectividad escénica, la figura del esclavo es, sin duda, la más exitosa de las creaciones de la *Néa*. Los héroes de la tragedia y los disparatados ciudadanos de Aristófanes acaparan la totalidad de la acción escénica y sus esclavos apenas hacen aparición en escena salvo cuando resulta precisa su presencia en su condición marginal de servidores. La *Néa* hace aparecer al esclavo en una dimensión familiar más real, al menos porque participa de manera activa en la vida de sus señores[147], y muy en particular en la de sus jóvenes amos, con quienes muestra una total complicidad a la hora de maquinar trastadas:

QUÉREAS.— Ahora podrás demostrar qué clase de hombre eres, Parmenón. Tú sabes que muchas veces me prometías aquello de «Quéreas, limítate a buscar un objeto para tu amor; entonces ya me encargaré yo de que sepas de mi habilidad». Y me lo decías cuando escondía a montones toda la despensa de mi padre en tu cuartito. *(Eun.* 307-310)

[147] Toda esta familiaridad entre amos y esclavos no podía sino resultar chocante en Roma. La vida plutarquea de Catón enfatiza su severidad con los esclavos y, sobre todo, sus tajantes órdenes de que, si se les preguntaba en la calle por su amo, contestaran indefectiblemente «no sé» (PLUT., *Cat.* 20). Poco se parecen los chismosos esclavos de Terencio a los que Catón tenía en su casa *(cf. Eun.* 101-106).

Al tanto de todas las vicisitudes domésticas, en el caso de Plauto no sólo son los correveidiles de los amoríos de los muchachos, sino los auténticos responsables del éxito de sus empresas, al ser los auténticos triunfadores de sus comedias, aun a costa de sus amos. La desfachatez del esclavo plautino va mucho más allá que la del de la *Néa*. Sus armas son su astucia y su absoluta falta de escrúpulos. En el original griego de *Pseudolus* el esclavo sólo se burla del lenón Balión. En cambio, en la versión de Plauto también lo hace de su señor. En tal sentido, podríamos decir que la de Plauto es una comedia «saturnalicia», en la que poderosos y oprimidos intercambian sus roles:

> Y vosotros no os pasméis de que los esclavillos beban, tengan sus amoríos y se sienten en banquetes. En Atenas nos está permitido. (PLAUT., *Stich.* 446-448)

Tal cosa sólo era verdad en la Atenas de los escenarios, pero los romanos estaban encantados con semejante inversión del mundo. En cambio, los esclavos de Terencio, si bien no renuncian a su función escénica, se muestran generosos, altruistas y, sobre todo, leales. Incluso son con frecuencia los auténticos sostenedores de familias menesterosas:

> HEGIÓN.— Ahí tienes a la madre de la doncella, a la propia doncella y a los propios hechos; y, además, está este Geta, que, según están los esclavos, no es ni malo ni incapaz. Él solo las sustenta a ellas y a toda la familia. *(Adelph.* 479-482)

Esta voluntad de afinar y dignificar el carácter del esclavo pintándolo sin el cinismo y el descaro de sus congéneres plautinos lo privará, a cambio, de una parte de su *vis comica*, la cual sólo aparecerá ocasionalmente cuando Terencio decida devolverlo a sus manifestaciones más tópicas en las escenas en las que se manifiesta su afición al vino o las palizas y amenazas que reciben de sus amos *(Adelph.* 588-591; *Andr.* 196-202).

Esta caracterización moderada sería una de las concesiones que el teatro de Terencio habría hecho a la realidad romana. Como consigna Donato, en la *fabula togata*, la comedia de ambiente romano, los esclavos no debían ser más listos que sus amos. Terencio mantiene una postura intermedia: los esclavos son personajes de recursos que, ciertamente, urden sus maquinaciones para procurar que sus amos alcancen sus objetivos. Sin embargo, nunca los engañarán ni se aprovecharán cínicamente de ellos. De hecho, el esclavo terenciano pierde la condición de factótum que tenía en Plauto. Sobre todo, en las primeras de su comedias el esclavo tiene un papel muy menguado: el Davo de *Andria* desarrolla planes incesantes para sacar a su joven amo del atolladero. Sin embargo, será la fortuna quien solucione el problema. Y más aún Parmenón, el sabelotodo del comienzo de *Hecyra*, totalmente marginado de la acción dramática. Incluso en la más plautina de sus obras, *Eunuchus*, el esclavo carece prácticamente de presencia en la intriga. Su función se limita a darle a Quéreas la idea de disfrazarse de eunuco. Luego, falto de valor, tratará de disuadirlo de tal ocurrencia. Mas será en vano: Quéreas está resuelto y él solo, sin más ayuda que la de la suerte y la que le preste su padre al final de la pieza, sabrá salir delante de los apuros que le procure su audacia. En el resto de las comedias los esclavos adquieren algo más de relieve, pero nunca será su intervención la que produzca el vuelco definitivo de la situación. En definitiva, el *servus callidus* que había acaparado el papel protagonista de la comedia plautina pierde importancia a costa de sus amos. Esta evolución, si bien elimina de la comedia de Terencio el carácter saturnalicio que Plauto explotó como incesante fuente de comicidad, a cambio devuelve a la comedia la posibilidad de dar cuenta mucho más a fondo de los conflictos centrales, de los que el esclavo sólo será un participante más o menos activo, más o menos exitoso.

Por otra parte, si, como decía Aristóteles, las mujeres son inferiores al varón, en consonancia la esclava terenciana es mucho menos despierta que su compañero de servidumbre. Su función no suele ser otra que la de acompañar a sus señoras como las esclavas mudas que acompañan a Báquide en *Hecyra* o, como mucho, ofrecer el contrapunto cómico a la astucia de sus compañeros masculinos, como la Míside de *Andria*, quien demuestra la más absoluta estupidez ante el complicado montaje de Davo para que Simón sepa del niño de Gliceria (vv. 721-795). Y más estúpida si cabe es la Pitíade de *Eunuchus*, quien le da a Cremes el recado de su ama exactamente al revés (vv. 532-533).

Otro de los caracteres que descubrió la *Néa* es el del parásito, el ciudadano empobrecido cuyo único medio de vida era buscar el sustento a costa ajena. Dos son los parásitos que hace aparecer Terencio en sus comedias: el Gnatón de *Eunuchus* y Formión en la comedia que lleva su nombre. Si en Plauto el esclavo es el sostén de la comedia, el parásito, en cambio, asume un papel anodino: no es otra cosa que un desdichado dispuesto a recibir humillaciones y golpes a cambio de un bocado, tal como ocurre en la *Néa*[148]. Veamos cómo Gnatón, el cínico parásito de *Eunuchus*, se burla del prototipo plautino:

> GNATÓN.— Hoy, mientras venía, me he encontrado a un tipo de mi clase y condición, hombre sin tacha, que, como yo, se había merendado el patrimonio. Lo veo desaliñado, flaco, enfermo, cubierto de andrajos y de años. Y le digo: «¡Oh! ¿Qué galas traes?». *(Parodiando a su interlocutor.)* «Es que, pobre de mí, he perdido todo lo que tenía. Mira a qué me veo reducido. Me han abandonado todos mis conocidos y amigos.» Yo, al compararlo conmigo, sentí desprecio y le digo: *(Parodiándose a sí mismo.)* «Inútil, más que inútil, ¿cómo te las has apañado para quedarte sin esperanzas? ¿Has perdido el juicio al mismo tiempo que la hacienda? ¿Me ves a mí, que he salido del mismo sitio que tú? ¡Qué color, qué lustre, qué vestimenta, qué hechuras! Lo tengo todo y no tengo nada. Cuando no tengo nada, nada me falta.» *(Parodiando a su interlocutor.)* «Pero yo, infeliz de mí, ni puedo hacerme el gracioso ni soportar los palos.» *(Parodiándose a sí mismo.)* «¿Qué? ¿Crees tú que se hace de esa manera? Vas del todo desencaminado. En otros tiempos, ya hace un siglo, la gente de nuestra clase así se ganaba la vida. Pero ésta es la nueva forma de echar el lazo al pájaro. Yo fui el primero en hallarla». *(Eun.* 234-247)

[148] A este respecto, resulta extraordinariamente reveladora la obra de ALCIFRÓN, *Cartas*, Madrid, Gredos, 1988, trad., introd. y notas de Elisa Ruiz García, epistolario ficticio en el que, siguiendo el modelo de la *Néa*, diversos personajes innobles, entre ellos varios parásitos, intercambian correspondencia. Estos últimos no hacen sino dar cuenta de los palos que reciben de los huéspedes que los convidan.

Por el contrario, Terencio, al tiempo que aumenta su peso en la trama, compensa la pérdida de *vis comica* de sus esclavos con la figura del parásito, quien carece de la altura de sentimientos del esclavo doméstico. Cínico, mentiroso y carente de valores, el Gnatón de *Eunuchus* está dispuesto a traicionar a Trasón, su antiguo protector. De hecho, junto con el lenón y el *miles*, es uno de los escasos personajes innobles de la comedia terenciana y la simpatía que nos despierta se debe a que sus únicas víctimas son individuos despreciables.

Para Terencio, el esclavo, a pesar de su situación, es un elemento de la unidad familiar y se comporta con la lealtad que cabe esperar. En cambio, el parásito ocupa una posición mucho más ambigua y, por tanto, peligrosa desde el punto de vista social. Es ciudadano, pero por su pobreza no ocupa el lugar que le corresponde. Su libertad le permite una independencia de la que carece el agradecido liberto. No es extraño, pues, que Terencio concentre en él buena parte del cinismo y de la rapacidad que había en el esclavo plautino. Con todo, el proceso de dignificación que sufren los personajes de Terencio también alcanza al parásito, pues lejos de ser el individuo dispuesto a cualquier

humillación por un plato de comida, muestra también una cierta arrogancia que de alguna manera lo enaltece:

> FORMIÓN.— ¡Ah, no es así! Ya he hecho la prueba; tengo buscada la salida. ¿A cuántos hombres, tanto forasteros como ciudadanos, piensas que no he vapuleado hasta la muerte? Cuanto más sé, tanto más lo hago. Ahora, dime, ¿has oído que jamás se me haya demandado por daños?
>
> GETA.— ¿Cómo es eso?
>
> FORMIÓN.— Porque no se tienden redes ni al gavilán ni al milano, que son los que nos hacen mal. Se tienden a los pájaros inofensivos, porque, en efecto, de los unos se saca provecho, con los otros un esfuerzo inútil. A unos por un lado y a otros por otro, el peligro amenaza a los que se les puede rascar algo. De mí, saben que no tengo nada. Me dirás: «Pues te llevarán a su casa condenado». No quieren alimentar a un individuo tan tragón. Y, a mi juicio, son prudentes si, por un perjuicio, no quieren pagarme con el mayor de los favores. *(Phorm.* 326-336)

Más aún, obsérvese cómo Formión invierte definitivamente el prototipo tradicional: él, lejos de ser quien recibe los palos, es quien los da. De todas formas, el parásito terenciano halla redención a su situación desarraigada, ya que, al final, acaba acogido por sus ricos amigos:

> GNATÓN.— Hacéis bien. Además sólo os pido un favor: que me acojáis en vuestra pandilla. Ya hace tiempo que estoy haciendo rodar *(Señalando a Trasón.)* esta roca.
>
> FEDRIAS.— Recibido estás.
>
> QUÉREAS.— Y encantados. *(Eun.* 1084-1086)

Como ya hemos apuntado, el lenón y el soldado son prácticamente los únicos personajes auténticamente castigados en la obra de Terencio: el uno es un personaje vil en el que no se puede hallar nada que lo rescate de su repugnante condición; el otro

es un idiota irrecuperable. Vileza moral y necedad son pecados que Terencio no está dispuesto a perdonar. Ni tampoco los romanos de la Antigüedad, al menos en el caso del lenón. Si había una profesión infamante en Roma, ésta era la de lenón[149]. Con todo, el afinamiento de todos los personajes terencianos también llega a sus lenones, de los que tan sólo se destacan sus rasgos de avaricia y deslealtad. Incluso se saben con derechos porque, después de todo, sus pupilas son esclavas adquiridas legalmente. La voluntad de huir de cualquier referencia procaz impide a Terencio retratarlos con la libidinosidad y sordidez con que aparecen en las comedias de Plauto. De hecho, de los dos lenones retratados por Terencio, el único castigado es Sanión, el lenón de *Adelphoe*, quien, además de recibir una paliza, se ve obligado a cederle a Ctesifón una muchacha legalmente comprada. En cambio, en *Phormio*, Dorión cobra sin mayores problemas las treinta minas que pide por la citarista de la que se ha enamorado Fedrias.

El *miles* es otro de los personajes que, si bien resultaban familiares al público de la *Néa*, eran de hecho irreconocibles en Roma. La sociedad helenística cuenta entre sus productos al mercenario que se alista en las filas de tal o cual monarca en busca de gloria y fortuna. Para el público griego debían ser harto reconocibles esos soldados enriquecidos que acabaron por ser la materia prima de los *milites gloriosi* cómicos. En cambio, la Roma de Terencio nada sabía de tales personajes. El soldado todavía no estaba profesionalizado, ni mucho menos recibía pago alguno. Así pues, la presencia de este tipo en la obra de Terencio ha de ser considerada un tributo al teatro griego más que un intento de reflejar una realidad conocida por la sociedad romana, lo cual le permitió acentuar el efecto moral. Esto es, en

[149] Así, VAL. MÁX., VII 7, 7, cuenta que Quinto Metelo privó a un lenón de una herencia a la que tenía derecho legal simplemente por serlo.

el Trasón de *Eunuchus*, el autor quiso poner el acento en el adjetivo *gloriosus*. Ya Platón en el *Filebo* (48, C-D) había hecho decir a Sócrates que una de las fuentes de lo ridículo es el opuesto al délfico «conócete a ti mismo»: el personaje de Terencio se ajusta a la perfección al tipo más acabado del ignorante de su necedad. De todas formas, el proceso de afinamiento que advertimos en todos los personajes de Terencio también lo sufre el soldado, ya que éste no llega a los absurdos extremos del Pirgopolínices de Plauto.

Los personajes femeninos en el teatro terenciano reciben un trato muy diferenciado que depende tanto de su función en la intriga cómica como de su condición en la realidad social. El más anodino de todos ellos es la *puella*, figura en la que Terencio incluye tanto a las muchachas libres como a las esclavas de las que se enamoran los jóvenes. La rígida moral ática había relegado a la mujer libre al ámbito privado del gineceo y no de manera distinta operó la *Néa*[150], en donde los únicos papeles femeninos significativos corresponden a las heteras. Las madres de familia son poco relevantes y las jóvenes doncellas están ausentes de escena. De alguna manera, ellas son el motor inmóvil de la acción cómica: todos los demás personajes operan en función de ellas y, sin embargo, jamás aparecen. El teatro de Terencio sigue escrupulosamente tal convención. En la doble trama amorosa de *Andria* Pánfilo está enamorado de la hetera Gliceria y Carino de Filúmena, prometida inicialmente a Pánfilo. Nunca las llegaremos a ver actuar. Tal situación resulta, de entrada, extraña. La ausencia de Gliceria no resultaría esperable porque, al ser una prostituta, su rostro no estaba obligado al ocultamiento. Sin embargo, acaba por descubrirse que, en realidad, no es quien se suponía. Es Pasibula, una hija del rico Cremes raptada en la niñez. Lo mismo podemos decir de Pánfila, la supuesta esclavita de *Eunuchus*, que finalmente se revelará como hermana de Cremes. Su condición de mujeres libres y ciudadanas las sacraliza y las protege de nuestras miradas. La única referencia directa que de ellas tenemos son los gritos de parto que lanzan fuera de escena:

> PÁNFILA *(Desde dentro.)*.— ¡Pobre de mí, los dolores me desgarran! ¡Juno Lucina, socórreme, te ruego que me guardes!
> HEGIÓN.— ¡Anda! ¿Es que está de parto? Dime.
> GETA.— Pues sí, Hegión. *(Adelph.* 486-488)[151]

La única excepción es la Antífila de *Heautontimorumenos*, quien aparece en el escenario en II 4 (vv. 381-409) y pronuncia apenas media docena de frases[152]. En rigor, su presencia debió resultar extraña a los espectadores. Y más aún porque Terencio tuvo la osadía de presentarla en compañía de una prostituta[153]. Es de suponer que la innovación no agradó a su público porque no volvió a ponerla en práctica[154].

---

[150] Recordemos la famosa frase de Gorgias en la que el sofista afirmaba que la mejor alabanza que se podía hacer de una mujer era que de ella no se pudiera decir ni su nombre. De la misma manera, SÓF., *Ayax* 293: «El silencio adorna a la mujer».

[151] Lo mismo le ocurre a Gliceria en *Andr.* 473. DON., *Andr., praef.* 1, 9: *adnotandum sane puellarum liberalium in proscaenio nullam orationem induci in comoedia palliata praeter invocationem Iunonis Lucinae, quae et ipsa quoque post scaenam fieri solet.* La omisión de la aparición de Antífila en *Heaut.* por parte de Donato se justifica por el hecho de que él no hizo comentario a esta comedia.

[152] A ésta habría que sumar la fugaz y muda aparición de Pánfila en *Eun.* 232 y ss.

[153] No tenemos noticia de ninguna reacción a tal experimento. Sin embargo, recordemos cómo una de las circunstancias que provocaron las iras del público ateniense ante la primera versión del *Hipólito* de Eurípides fue el hecho de que, como manifiesta Aristófanes *(Ranas* 1044), su Fedra era «una puta».

[154] Mención aparte merece la Filúmena de *Hec.*, la cual, a pesar de que técnicamente no es una *puella* por estar ya casada, recibe el mismo tratamiento que éstas y no aparece en el escenario.

Esta ausencia del escenario es paralela a su pasividad y carencia de voluntad. En *Phormio*, Antifón ha visto un día a la huerfanita Fania y queda prendado de su belleza. Y con ella se casará a espaldas de su padre. Sin embargo, nada sabemos de los deseos de ella. Ni tampoco los echaban en falta los espectadores griegos ni los romanos, acostumbrados a que las mujeres no decidieran sus casamientos, ni mucho menos sus relaciones sentimentales. Faltaba un siglo todavía para que aparecieran las mujeres dueñas de sí mismas que retrata la elegía latina o en el ámbito de la comedia muchos más para *El sí de las niñas* de Moratín. Lo mismo podemos decir de Pánfila, la lirista que en *Phormio* le birla Fedrias a su lenón, personaje opaco únicamente destinado a satisfacer los deseos sexuales del muchacho. En *Eunuchus*, Quéreas se ha disfrazado para introducirse en casa de Taide y viola a Pánfila. Sin embargo, la intervención del buen padre del muchacho y el altruismo —no desinteresado— de la propia Taide arreglan la situación y, como se descubre que la muchacha es ciudadana, éste accede a casarla con su hijo. Nadie pregunta si ella está dispuesta a aceptar por marido al hombre que la ha atropellado. Es más, lo más conveniente es callar la violación *(Eun.* 720-724). El revelar la pérdida de su virginidad podía hacer de ella partido menos deseable para eventuales pretendientes. También ha ocurrido una violación en *Hecyra*: Pánfilo, borracho, ha violado a Filúmena, la muchacha que le estaba destinada en matrimonio y a la que, evidentemente, todavía no conocía. El daño ha quedado bien reparado según la convención cómica porque Pánfilo acaba casándose con ella, quien por su parte en ningún momento dijo haber sido violada. De nuevo, es Antífila la única excepción. En su breve paso por el escenario manifiesta a las claras su amor por Clinias, como no hace ninguna de sus hermanas. De hecho, esta ruptura con la convención de la *Néa* se la pudo permitir Terencio al situar la acción en el campo, fuera de Atenas.

Por supuesto, el único vínculo explícitamente aprobado por la convención cómica es el matrimonio entre el joven y una ciudadana ateniense:

> SIMÓN.— Mira, mientras hay tiempo y mientras su pasión está cegada por los desplantes, te pido que nos adelantemos: antes de que la golfería y las lágrimas fingidas de ésas le ablanden su enfermo corazón con sus embustes, casémoslo. Cremes, espero que Pánfilo, ganado por el trato y el vínculo con una mujer libre, logre después salir a flote de esos infortunios. *(Andr.* 556-562)

Los muchachos tienen amoríos y aventuras con heteras —algunas de ellas ricas, pero carentes de derechos ciudadanos— y, por tanto, jamás entrará en la cabeza de ninguno de ellos casarse con estas mujeres, que no son sino distracciones previas al matrimonio. Ctesifón mediante una estafa le ha robado una esclava a su lenón. Finalmente, el padre accede a que el muchacho se quede con con la muchacha y «que con ella dé fin a sus andanzas» (*Adelph.* 997), lo cual no implica de ninguna manera la más mínima posibilidad de una boda, impensable con una mujer carente de ciudadanía.

Las matronas, más abundantes en el teatro de Terencio que en la *Néa* y en Plauto, son posiblemente una concesión de Terencio a la realidad romana. Si las jovencitas carecían del más mínimo relieve en la acción, las matronas, aun personajes secundarios en todas las piezas, están más cerca de sus hermanas romanas que de las sufridas y silenciosas esposas griegas. Frente a las mujeres atenienses, la matrona romana maneja su propio patrimonio y cuenta con un cierto reconocimiento social. No distinta a ellas es la Nausístrata de *Phormio*, hija y heredera de un cleruco ateniense en la isla de Lemnos, casada con un hombre más pobre que ella al que le hace saber quién manda en casa[155]:

---

[155] Esta caracterización negativa de Nausístrata se redondea con una nota secundaria que, en el universo terenciano, hace de ella una auténtica desver-

CREMES.— (...) temo que mi mujer se entere de alguna manera de mi aventura, cosa que, si ocurre, no me queda más remedio que salir de casa de un bote, pues de mis bienes, del único del que soy dueño es de mí mismo. *(Phorm.* 585-587)

Con todo, en general las matronas de Terencio, incluso la misma Nausístrata, son en general mujeres buenas, preocupadas tan sólo por el bien de sus hijos e hijas. Ejemplo extremo de ello es la Sóstrata de *Heautontimorumenos*, quien llega a desobedecer a su propio marido para salvar a una criatura que él quería exponer (vv. 628 y ss). Esta bondad contrasta vivamente con las matronas plautinas, quienes salvo la Alcmena de *Amphitruo*, responden, más que al tipo cómico, al retrato folclórico de la esposa huraña, dominante y derrochadora. En tal sentido, es de interés observar que en alguna ocasión la matrona terenciana es descrita por un tercero en tales términos:

LAQUES.— ¡Tú, mujer, te lo repito, que piensas que soy un adoquín y no un ser humano! (...) Ya hace tiempo que vengo oyendo que Filúmena te había cogido manía y no se me hace nada raro. Más raro me parecería si no hubiera sido así. Pero no creía que fuera para que odiara a toda esta casa. Porque, si me hubiera enterado, ella se habría quedado aquí y tú habrías ido a la calle. Pero mira qué inmerecidamente me ha llegado este disgusto por tu culpa, Sóstrata. Para que nuestro patrimonio pudiera soportar vuestros gastos y vuestra holganza, cediendo a vuestros deseos, me fui al campo a vivir allí como un esclavo; y, más allá de lo que era justo y de lo que permitía mi edad, no me ahorré fatiga. ¡Y que en pago a mis esfuerzos no te hayas preocupado de ahorrarme disgustos! *(Hec.* 214-227)

gonzada. Nada menos que el hecho de hacer una leve alusión sexual, indigna de su condición de matrona *(Phorm.* 1009-1010). El único personaje al que Terencio autoriza a manifestar deseos sexuales es al *adulescens* y jamás ninguno de los otros personajes (ni esclavos, ni viejos, ni mujeres) los evidencia. Sin embargo, al final, Nausístrata queda rescatada por su bondad.

Sin embargo, todo ello queda desmentido por la noble renuncia que supone abandonar su casa sólo para que no haya motivos de discordia, ni reales ni supuestos, entre su hijo y su nuera:

SÓSTRATA.— Hijo mío, por más que te esfuerces en disimularlo, no se me escapa que sospechas que tu esposa se ha ido de casa por culpa de mi carácter. (...) En cuanto a ti, si ya antes pensaba que me querías, ahora me lo has confirmado; pues tu padre me acaba de contar dentro cómo me has puesto por delante de tu amor. Ahora estoy resuelta a devolverte el favor; para que sepas que tu piedad tiene reservado un premio en mi corazón. Querido Pánfilo, considero que lo conveniente tanto para vosotros como para mi buen nombre es lo siguiente: he decidido irrevocablemente irme de aquí al campo con tu padre para que mi presencia no te estorbe ni quede ningún pretexto para que tu Filúmena no vuelva contigo. *(Hec.* 577-588)

Esta contraposición entre el tópico tradicional del carácter femenino con la nobleza de su actuación la repetirá Terencio con la figura de la prostituta, el menos real de sus personajes. La *Néa* había hecho entrar en escena a la hetera, la extranjera culta, rica e introducida en la buena sociedad ateniense, con cuyos adinerados clientes apalabran relaciones duraderas en suculentos contratos *(Hec.* 85-95). Junto con las doncellas de buena familia, ellas serán el objeto de las pasiones de los mozalbetes de la comedia. De la misma manera que la familia que protagoniza la comedia no cae nunca por debajo del nivel del decoro burgués, tampoco los amores del muchacho de la *Néa* saben de la sordidez de la prostitución de baja estofa. Una y otra vez las prostitutas terencianas aparecen en elegantes cenas con sus amantes, que por supuesto son quienes pagan las cenas. Aunque las Frinés o las Neeras de los testimonios áticos son personajes perfectamente históricos, nada de esto ocurre en Roma. Las fuentes históricas y arqueológicas ofrecen una imagen mu-

cho menos atractiva de la prostitución romana[156]. La visión de las enjoyadas prostitutas de Terencio debía tener el carácter de una aparición en una sociedad que desconocía tales niveles de opulencia incluso en las mujeres libres y que, desde luego, no ofrecía a las prostitutas las mismas oportunidades de prosperar que Atenas a sus compañeras de profesión. Tal presencia en escena confería a la *palliata* un toque exótico que ponía las cosas en su sitio: aquello, por más que fuera verosímil, no podía ser real. Esto concuerda con el objetivo del comediógrafo de mantener el orden social: en la medida en que la comedia carece de base en la realidad, ésta no puede ofrecer ninguna consigna concreta salvo los mensajes moralizantes de carácter general:

> PARMENÓN.— Encontré la forma por la que el muchacho pudiera rápidamente llegar a hacerse una idea del carácter y disposición de las cortesanas, para que, una vez que las conozca, las odie para siempre. Éstas, mientras están en la calle, parece que no hay en el mundo nada más limpio, ni más atildado y elegante. Cuando cenan con un amante, son todo melindres. Y tendrías que ver su suciedad, su mugre y su miseria, lo horrorosas que van a solas por casa y su glotonería para devorar el pan negro untado en la salsa de la víspera: conocimientos que en conjunto son la salvación de los muchachos. *(Eun.* 931-940)

Parmenón adoctrina a su joven amo sobre el carácter de las prostitutas presentándolas con la sordidez y rapacidad de las rameras plautinas, maestras en desplumar a sus incautos clientes. Sin embargo, ninguna de las cuatro prostitutas de Terencio se ajusta a tal modelo. En *Andria*, Críside muestra gran altura moral en su lecho de muerte preocupada por el destino que aguarda a la huérfana Gliceria. En *Hecyra*, Báquide se apresura a salvar a Pánfilo del embrollo en el que se halla, aun a riesgo de caer en el descrédito entre sus propias compañeras de profesión. En *Eunuchus*, Taide, a pesar de las apariencias, se muestra fiel a Fedrias, su cliente favorito. Lo mismo podemos decir de la Báquide de *Heautontimorumenos*, quien le reconoce contristada a la honrada Antífila lo miserable de su condición (vv. 381-396). De hecho, esta última es la única de las prostitutas de Terencio que podría ajustarse al tipo de la *mala meretrix*. Como señala J. R. Bravo[157], la mencionada escena es fruto de una modificación de Terencio con el fin de ennoblecer en lo posible a un personaje que da muestras de gran extravagancia (vv. 449 y ss.) y, sobre todo, codicia (vv. 723 y ss.), defectos por los que queda «castigada» por el autor a perder a su amante Clitifón, obligado por su padre a casarse con otra muchacha.

[156] V. VANOYEKE, *La prostitución en Grecia y Roma*, Madrid, Edaf, 1991, págs. 89-95.

En fin, la nobleza de la que se adornan estas prostitutas no implica que no sean mujeres prácticas y llenas de sentido común, quizás las más sensatas del elenco de personajes terencianos. Siempre con los pies en tierra, nunca se engañan, nunca son engañadas y siempre logran conciliar sus intereses con la altura de miras que de ellas exige el autor. Al igual que en el caso de las matronas, Terencio establece un claro contraste entre las opiniones tópicas que vierten sus personajes al juzgar a las prostitutas y su conducta real en la comedia, ya que muestran auténtico sentido de la decencia e incluso de las convenciones sociales:

> BÁQUIDE.— ¡Estoy perdida! Me da vergüenza que me vea Filúmena. *(Hec.* 793)
>
> DORÍADE.— Entonces, Taide se apresuró a entablar conversación con él. Pero el soldado se imaginó que le habían puesto en la cara un rival, y para hacérselo pasar mal a Taide ordenó: *(Parodiando a Trasón.)* «¡Oye, mozo, haz venir a Pánfila para que nos

[157] J. R. BRAVO, «Introducción», pág. 67.

entretenga aquí!». Y ella exclamó: *(Parodiando a Taide.)* «¡Por nada del mundo! ¿Ella en un banquete?». *(Eun.* 622-626)

Alrededor de estos personajes aparecen en Terencio otras figuras secundarias en quienes, paradójicamente, se hace recaer fuertes dosis de comicidad. Tal es el caso de las nodrizas o las comadronas a quienes, por su escasa presencia en las comedias, se les niega la dignidad de la que se revisten los demás personajes. Lesbia, la partera de *Andria*, demasiado aficionada al vino; o Sófrona, la vieja nodriza casi muda de *Eunuchus*, con su renqueante entrada que sin duda despertaría la hilaridad de los espectadores. Lo mismo puede decirse de las figuras exóticas: el eunuco Doro que recibe una impresionante paliza sin saber cómo ni por qué, o en la misma comedia la muda esclava etíope. En tal sentido, podríamos afirmar que, en general, cuanto más periféricos son los personajes de Terencio, menos respeto le merecen.

Más aún, todo el proceso de dignificación que hemos descrito nunca llega a ser tal que le permita al personaje terenciano salir de sus límites establecidos. La concepción del mundo de Terencio es eminentemente conservadora desde el punto de vista social, de un lado, pero, sobre todo, su adhesión al modelo de la comedia le impedía ir más allá de sus cauces convencionales. Plauto había hecho de los esclavos los auténticos protagonistas de sus comedias. Sin embargo, sólo lo había hecho en términos de inversión festiva de la misma. En cambio, Terencio, al aspirar a una descripción fiel de la realidad, no se podía permitir tales juegos, pero, de paso, tampoco podía apartar su mirada de los personajes genuinamente nobles: los padres y los hijos. El resto de los personajes terencianos —muchachas, matronas, prostitutas, parásitos, esclavos, lenones, nodrizas— son comparsas con más o menos participación en la intriga, indiscutiblemente protagonizada por los personajes masculinos. Terencio jamás quiso explorar la realidad de las mujeres, los marginados y los pobres. Todo esto le impide mostrar en ellos un comportamiento que vaya algo más allá de una conducta socialmente bien vista: bastará que el esclavo manifieste la virtud que le es propia, la lealtad; que la prostituta no sea avariciosa; que la esposa sea obediente. Buen ejemplo de ello es el que constituye la Báquide de *Hecyra*. Independientemente de su comportamiento más o menos generoso, en la medida en que sus motivos no son del todo sinceros, Báquide es una figura plana y marginal. En alguna ocasión se ha hablado del parentesco de Báquide con la Marguerite Gautier de la *Dama de las Camelias* o la Violeta de *La Traviata*, prostitutas capaces del supremo sacrificio de renunciar a sus amantes por amor[158]. Nada más errado. La renuncia de Báquide no tiene nada que ver con la abnegación de aquéllas. Terencio —ya por el mundo en que vivía, ya por los condicionantes de su género— no hubiera sido capaz de ver la belleza del sacrificio de las cortesanas decimonónicas, ni reconocer, como sí hará Virgilio, el valor literario del dolor y el fracaso. Quizás, como tipos, las prostitutas terencianas sean más verosímiles —e incluso socialmente más reales— que las estilizadas heroínas románticas. Sin embargo, es paradójicamente este fiel retrato de la vida el que impide reconocer en ellas, como en el resto de los personajes marginales de Terencio, otra cosa que prototipos morales, cuya única virtud es la de acomodarse a lo socialmente establecido.

3. 5. *Lengua y estilo*

Ya hemos apuntado anteriormente que, desde el punto de vista sociolingüístico, la obra de Terencio adopta como único

[158] G. PERROT, «L'*Hécyre* de Térence et la *Dame aux Camélias* d'Al. Dumas fils», *Mélanges Boissier*, París, 1903.

registro conversacional el nivel de lengua de la clase alta urbana de su tiempo[159]. Todos sus personajes, independientemente de su clase social o su condición, se expresan en un tono monocorde que, si bien les confiere pareja dignidad, sin embargo, priva a sus intervenciones del inimitable gracejo de Plauto, quien trató de reflejar las diferencias de clase haciendo hablar a sus personajes con arreglo a su condición social. En consonancia, evita los chistes groseros, las hipérboles, las anfibologías y los neologismos de Plauto. En el prólogo de *Phormio* (vv. 4-5), Terencio da cuenta de cómo se le achacaba su *tenui oratione et scriptura levi*, expresión que, si bien no es inteligible del todo, parece aludir a que sus diálogos resultan excesivamente apagados. Tal reproche no debió molestarle gran cosa. Su objetivo era refundar la *palliata* sobre bases nuevas y de la misma forma que afina y pule los rasgos de los personajes, también buscó afinar su lengua.

Desde el punto de vista diacrónico, es preciso señalar que, estando cronológicamente mucho más cerca de Plauto o de Enio, la comedia terenciana ofrece prácticamente el mismo estadio de lengua que Catulo, Cicerón o César. Existen todavía algunos detalles que le confieren un leve regusto arcaico: la prodelisión, desterrada de la prosodia de los clásicos; la presencia de elementos morfológicos eliminados por la práctica del siglo siguiente; la aparición de correlaciones en proporción mayor que los autores del siglo I a. C.; un cierto abuso de la prolepsis o de los elementos sintácticamente desplazados; o bien un manejo del período que carece de la precisión algebraica con que

[159] La imposibilidad de contrastar la mayoría de las afirmaciones que podríamos hacer en este apartado nos ha llevado a reducirlo a su mínima expresión. Al margen de cuanto se dice en los manuales de historia de la lengua latina respecto a la lengua de Terencio (Palmer, Pisani, Devoto, Meillet) remitimos a G. E. DUCKWORTH, *op. cit.*, págs. 331-360; L. PERELLI, *op. cit.*, págs. 199-248, y S. M. GOLDBERG, *op. cit.*, págs. 170-202.

César o Cicerón ordenan las cadenas de subordinadas. Sin embargo, estas notas no son sino minucias a la hora de asignar la obra de Terencio a un estadio cronológico muy similar al de los autores del siglo siguiente. Al fin y al cabo, él fue uno de los modelos elegidos para forjar la lengua artística de tal período, elección que se debió en buena medida a la firme voluntad regularizadora que manifiesta su lengua. Basta una breve comparación del latín de Terencio con el de los testimonios epigráficos contemporáneos, para percatarse de que, aunque la sistematización todavía no alcanza en Terencio la categoría de monumento granítico del latín del siglo siguiente, el latín de la aristocracia ya había realizado un acto de selección consciente al fijar en el uso lingüístico las formas regulares de entre las muchas que todavía existían en los ámbitos rústicos y populares[160]. La voluntad que percibimos en reflejar un nivel de lengua estandarizado se corresponde también con el manejo de un léxico comparativamente pobre respecto al que maneja Plauto, como también huye de su exuberancia, sus acrobacias verbales y sus parodias del estilo trágico. Todo lo cual le confiere a su lenguaje un tono sobrio, natural y sencillo[161]. Su voluntad moralizante lo lleva a sembrar su texto de sentencias, expresiones proverbiales y epifonemas. En definitiva, su estilo se caracteriza por el equilibrio, la claridad, el orden, la mesura, la contención y una trabajada composición y estructura, todo lo cual le llevó a exclamar a Horacio que Terencio era el más artista de los comediógrafos[162].

[160] F. ARNALDI, *La lingua de Terenzio, lingua da capitale*, Atenas y Roma, 1938, págs. 192-198.

[161] Así, EVANT., III 5, alaba el tono medio de Terencio entre la altisonancia de la tragedia y el burdo nivel del mimo.

[162] HOR., *Epist.* II 1, 58: «*vincere Caecilius gravitate, Terentius arte*».

3. 6. *Métrica y música en la comedia de Terencio*

La más significativa de las diferencias que separan esta traducción de su original es consecuencia de la absoluta imposibilidad de reflejar su realidad como espectáculo teatral. Nuestra versión en prosa traiciona la esencia de un espectáculo en el que alternaban partes habladas *(diverbia)*, partes recitadas *(cantica)* y partes cantadas *(cantica mutatis modis)*. Todo lo cual hacía de la comedia romana un espectáculo más semejante a una zarzuela o a una comedia musical que al teatro hablado de nuestros tiempos. Prácticamente nada sabemos de la música que acompañaba a estas partes cantadas[163]. Según Tito Livio[164], ya desde época de Livio Andrónico los *cantica* no corrían a cargo del actor, sino

[163] El *codex Laurentianus Victorianus* XXXVIII, 24, del siglo X, presenta en el verso 861 de *Hecyra* (*«ut unus hominum homo te vivat numquam quisquam blandior»*) lo que parecen ser signos musicales, hecho verosímil, ya que el verso es un octonario yámbico. F. UMPFENBACH (ed.), P. *Terenti Comoediae*, Berlín, Weidmann, 1870, declaró su incompetencia para aclararlos: *«Fortasse musices historiae periti expedient»*. L. HAVET y Th. REINACH, «Una ligne de musique antique», *REG*, VII (1894), págs. 199-203, se atrevieron a transcribir a notación moderna los signos que interpretaron como música griega. Para ellos, su naturaleza sería algo así como *«une ritournelle instrumentale célèbre»*. Autores posteriores como Kroll o Mountford, observando que estos signos sólo se hallan en las sílabas sobre las que recae el *ictus*, les negaron valor musical y los consideraron de carácter prosódico. Más recientemente, H. I. MARROU, *REL*, XXXII (1954), pág. 454, ha vuelto sobre la idea de que son signos musicales al compararlos con el sistema de pneumas de St. Gall, de donde procede el manuscrito, aunque al tratarse de pneumas adiastemáticos, no se pueden transcribir. Por otra parte, aunque fueran, en efecto, signos musicales no necesariamente tendrían que remontar a la tradición romana. Sabemos de textos antiguos que en época carolingia fueron musicados con arreglo al gusto medieval (procedimiento del *contrafactum*). Tal es el caso de fragmentos de la *Eneida* o de la oda IV, 11 de Horacio *(Est mihi nonum)*, a la que se le aplicó la melodía del himno litúrgico *«Ut queant laxis»*.

[164] LIV., VII 2, 8 y ss.

de un cantor situado junto al flautista. Con este acompañamiento musical de fondo, el actor se limitaba a ejecutar la mímica correspondiente. Las didascalias de Terencio señalan que la composición de la música corría a cargo de un profesional, en este caso un tal Flaco, liberto de Claudio[165]. Según Evancio[166], el empleo de distintos tipos de flautas estaba ligado a la temática de la comedia: las diestras, de tonalidad grave, para los asuntos serios; las siniestras de tono agudo preludiaban una comedia festiva; las flautas disimétricas daban a entender una combinación de ambos caracteres.

Aunque no podemos hacernos una idea de cómo sería en realidad tal representación, sí sabemos del enorme peso que en ella tenía la parte musical[167]. Cada una de las tres modalidades expresivas estaban asociadas a formas métricas concretas: el *diverbium* en senarios yambicos; el *canticum* en septenarios trocaicos y yámbicos o en octonarios yámbicos; finalmente, los *cantica mutatis modis* en una rica polimetría que incluye octonarios trocaicos, tetrámetros créticos o báquicos, cuaternarios yámbicos completos o catalécticos y cuaternarios trocaicos catalécticos. El resultado de tal combinación debía ser algo extraño para nuestra percepción del teatro e incluso de la ópera.

Esta relevancia de la música es una innovación de la propia comedia romana. La *Néa* era un espectáculo básicamente ha-

[165] Un resumen actualizado sobre las cuestiones musicales en la obra de Terencio, en W. ANDERSON y Th. J. MATHIESEN, «Terence», en S. SADIE y J. TYRRELL (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001. Este artículo rechaza el carácter musical de los signos del *Hec*. 861.

[166] EVANT., VIII 11. Ovidio realiza una prolija descripción del empleo de las flautas en Roma: *temporibus veterum tibicinis usus avorum / magnus et in magno semper honore fuit: / cantabat fanis, cantabat tibia ludis, / cantabat maestis tibia funeribus...* (*Fast*. VI 657 y ss.).

[167] Las partes musicadas darían lugar, por descontado, a piezas coreográficas como la que se insinúa, por ejemplo, en *Heaut*. 170-171 K-L.

blado en el que el coro sólo aparecía en los entreactos[168]. La *palliata* suprimió estos coros sin relación con la trama y, a cambio, de un espectáculo hablado creó uno musical[169]. La voluntad de Terencio de aproximarse a sus modelos hizo que nuestro autor redujera grandemente la parte musical, pues si el *diverbium* ocupa en Plauto aproximadamente sólo un tercio del total de la comedia, en Terencio ya ocupa bastante más de la mitad[170]. De hecho, de las seis comedias, sólo dos poseen partes cantadas: *Andria* (vv. 481-484 y 625-638) y *Adelphoe* (vv. 610-617). A esto se suma el hecho de que Terencio restringe y regulariza mucho la exuberancia métrica de Plauto. Así, tres de sus obras *(Phormio, Heautontimorumenos* y *Hecyra)* sólo contienen versos yámbicos y trocaicos. Tal uniformidad no es fruto de una pobreza expresiva, sino de una auténtica voluntad de regularización, como demuestra el hecho de que la más antigua de sus comedias, *Andria,* al margen de versos yámbicos y trocaicos, posee 16 tipos de versos distintos[171].

[168] El único coro que existe en la *palliata* es el de los pescadores del *Rudens* de Plauto, cuya función se aproxima, más bien, a la del coro trágico.

[169] El origen de los *cantica* es oscuro. En el último Eurípides sabemos de escenas cantadas. En un papiro apareció un fragmento de un *vaudeville* helenístico en docmios en el que se transcriben los lamentos de una muchacha abandonada. F. Leo vio en este fragmento el eslabón entre Eurípides y Plauto. En cambio, Fraenkel consideró que la parte cantada de la comedia debía más a la tragedia romana.

[170] L. Rubio, «Introducción», págs. XLVIII-L.

[171] Por su parte, *Adelphoe* presenta nueve tipos de versos alternativos al ritmo yambo-trocaico y *Eunuchus* dos. Al margen de esto, H. Haffter, «Terenz und seine künstlerische Eigenart», *MH,* 10 (1953), pág. 14, señala el progresivo aumento del empleo del senario: *Andr.*, 50 %; *Hec.*, 40 %; *Heaut.* y *Eun.*, 52 %; *Phorm*, 57 %; *Adelph.*, 56 %.

3. 7. *La transmisión textual de la obra de Terencio*

Dejando a un lado los muy escasos hallazgos papiráceos, los editores de las comedias terencianas tienen a disposición unos 650 manuscritos, a los que se suman multitud de citas indirectas que literatos, gramáticos y comentaristas[172] de toda la Antigüedad incluyeron en sus obras. Tal cantidad de material hace del texto de Terencio un auténtico privilegiado en el panorama de los textos antiguos, pues pocos de ellos cuentan con semejante cantidad de testimonios para reconstruir el hipotético arquetipo y realizar la correspondiente edición[173].

El examen de los manuscritos revela que todos ellos derivan de un arquetipo común de fines de la Antigüedad (siglos IV o V)[174]. Todos ellos se agrupan en dos familias[175]: la A, repre-

[172] Ya hemos mencionado que, por ejemplo, Cicerón lo cita nada menos que 67 veces. Por otra parte, el texto de Terencio es profusamente citado por gramáticos como Probo, Verrio Flaco o Nonio Marcelo. Y, por supuesto, sus propios comentaristas Donato o Eugrafio. Todo este caudal de citas resulta muy valioso de cara a la reconstrucción del texto terenciano. En rigor, estas citas anteriores a la tradición manuscrita nos ubican en un estadio textual anterior y podrían ser asignadas a una tercera familia textual. Un examen de los vínculos entre las citas de Donato y la tradición directa, en J. N. Grant, *Studies in the textual tradition of Terence*, Toronto, 1986, págs. 60-96.

[173] Y sin embargo, como señala L. W. Jones «no hay autor latino importante cuyo texto se halle en peor estado que el de Terencio» *(apud* L. Rubio, «Introducción», pág. LXVIII). En cambio, J. Marouzeau, «Introduction», pág. 100, afirma que «el texto de Terencio está establecido con bastante solidez. Apenas pueden presentarse correcciones nuevas».

[174] Este arquetipo común, Φ, remontaría a la edición de Valerio Probo. En cambio, J. Marouzeau, «Introduction», págs. 89-94, y L. Rubio, «Introducción», págs. LXIII-LXIV, consideran que A y Σ remontan de una u otra forma a Terencio.

[175] Ambas contienen errores comunes, ausentes, en cambio, de la tradición papirácea. Así, en *Andr.* 928, las dos familias ofrecen la lectura errónea «*nomen tam cito tibi*», en donde Bentley ya omitió *tibi.* Π^b, un papiro del siglo IV

sentada por un único códice en capital rústica, el *Bembino* (Vat. Lat. 3226), de fines del siglo IV o principios del V[176]; y la familia Σ, que comprende los demás códices, posteriores todos ellos a la época carolingia. Esta familia también recibe el nombre de recensión caliopiana debido a que sus más antiguos manuscritos presentan la subscripción de un tal Caliopio que ha sido ubicado en el renacimiento bizantino. No estamos seguros de si él es, en realidad, el responsable del arquetipo de esta familia o un personaje que trabajó en fecha temprana en algún ejemplar profusamente copiado. De ambas familias, A ha sido tradicionalmente considerada como la más fiel al original, ya que Σ fue intencionalmente alterada con el fin de simplificar y hacer más inteligibles los pasajes más complejos del texto[177]. Sin embargo, más recientemente, Σ ha recuperado parte del prestigio perdido y se considera que ninguna de las dos ha de ser más valorada en conjunto. A su vez, Σ se subdivide en dos subfamilias: γ, algunos de cuyos códices están bellamente iluminados, y δ. Al margen de γ y δ, dentro de Σ, se ha postulado la existencia de una tercera familia, μ, formada por multitud de

(*P. Oxy.* 2401), ofrece en cambio la lectura genuina «*nomen tam cito*». Este testimonio aislado sería, pues, un representante mínimo de una tercera familia de la que no tendríamos más testimonios. Se ha especulado también que las citas indirectas que se hallan en eruditos y gramáticos antiguos podrían constituir otra familia. M. D. REEVE, «Terence», en L. D. REYNOLDS (ed.), *Texts and transmission*, Oxford, Clarendon Press, 1983, págs. 412-420.

176 A pesar de que en la actualidad sólo conocemos este códice, a fines de la Antigüedad debieron existir más manuscritos de esta familia. Es lo que justificaría que en el siglo V Sidonio Apolinar explique cómo pudo confrontar *Hecyra* con el original de Menandro. Sabiendo que éste en realidad es de Apolodoro de Caristo, es muy posible que este error fuera resultado del dato falso que suministra la didascalia de A, representada tan sólo por el Bembino.

177 G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florencia, 1962², pág. 355.

manuscritos, entre ellos todos los tardíos, que sería resultado de la contaminación de las dos primeras[178].

4. LA FORTUNA DE LA OBRA DE TERENCIO EN LA ANTIGÜEDAD

Con Terencio se consuma prácticamente el fin de la *palliata*. Contemporáneos a él, y al margen de Luscio Lanuvino, se citan unos cuantos comediógrafos como Licinio Ímbrice, Aquilio o Trabea. Tras él, el único autor de cierto relieve es Turpilio, quien morirá a avanzada edad en 103 a. C.[179]. Ya en los siglos posteriores sabemos de otros nombres: Fundanio[180] o Virgilio Romano[181], que ni siquiera eran hombres de teatro[182], ya que sólo escribieron para la lectura, como también destinado a la lectura sería el anónimo *Querolus*, comedia en prosa rítmica del siglo IV, imitación de la *Aulularia* plautina.

En poco menos de un siglo la historia de la *palliata* había experimentado toda la evolución que cabe imaginar. Dejando a un lado a sus primeros cultivadores, Plauto realizó una profunda renovación sobre sus modelos griegos mediante la trivialización del carácter de los personajes y la ruptura de los hilos de la acción dramática. Tras él, Cecilio Estacio y Terencio reali-

178 G. PASQUALI, *op. cit.*, pág. 361, sostiene que, en realidad, todos los ejemplares de Σ están contaminados en mayor o menor medida.

179 De él conocemos trece títulos y unos doscientos versos. Éstos revelan que, lejos de sus predecesores, su labor era más la de un traductor. Sabemos de la representación de su *Demiurgus* en el siglo I a. C. (CIC., *Epist.* IX 22, 1).

180 HOR., *Sat.* I 10, 40 y ss.

181 PLIN., *Epist.* VI 21.

182 Asimismo, *CIL*, IX 1164, da cuenta de la existencia de un tal Pomponio Básulo, traductor de Menandro y autor de comedias en época Antonina.

zaron un proceso de regreso hacia las fuentes griegas, mediante el enriquecimiento de los argumentos, la multiplicación de las tramas y el afinamiento en la caracterización de los personajes. Con este viaje de ida y vuelta, el género ya no daba más de sí. Cualquier estreno sonaba a algo ya visto y el público romano perdió el interés por estos espectáculos tan literarios y, en el caso de Terencio, tan decididamente didácticos. La única posible vía de novedad era la de complicar más los argumentos, pero componer una intriga más compleja que la de *Heautontimorumenos* hubiera condenado a la comedia a fracasar por incomprensible. De igual forma, el retrato de los tipos cómicos había llegado a su límite, salvo que el comediógrafo hubiera decidido dar un paso más allá trazando personajes de carácter individual. Hemos visto algún intento en tal sentido en el Menedemo de *Heautontimorumenos* e incluso en el Démeas de *Adelphoe*. Pero faltaban muchos siglos todavía para la novela moderna. En fin, en la medida en que sus comedias constituyen la cima de la *palliata*, Terencio había topado con sus límites como género. Salvo el caso de Turpilio, ésta dejó de ser cultivada y la escena acogió espectáculos de menor entidad literaria como el mimo, en los que, a cambio, el espectador podía contemplar tramoyas sumamente elaboradas o paladear emociones más fuertes como la *nudatio mimarum* ya en boga en época de Terencio[183]; e incluso, en época imperial, torturas y ejecuciones en escena.

[183] Según VAL. MÁX., II 10, 8, un amigo le pidió a Catón que saliera del teatro porque en su presencia el público no se atrevía a pedir que las mimas ejecutaran el *striptease* final (asimismo, MART., 1, pról.: *Non intret Cato theatrum meum...*). Se representaban en Roma en las *Floralia* (28 de abril), fiesta introducida en 238 a. C. con celebraciones teatrales desde 173 a. C. En época imperial el mimo adquirió múltiples variantes. Así, el tetimimo era un ballet acuático con exhibiciones del desnudo femenino (MART., *Spect.* 26). A. NEPPI MODONA, *Gli edifici teatrali greci e romani*, Florencia, Olschki, 1961, pág. 316.

Ahora bien, que tras Terencio asistamos a una decadencia de la *palliata* no quiere decir que su obra cayera en el olvido[184]. Por los prefacios de Donato sabemos de una representación de *Heautontimorumenos* en 146 a. C., otra de *Phormio* en 141 o 140 a. C. o una de *Andria* en una fecha indeterminada entre 143 y 133 a. C., así como de representaciones póstumas sin datación alguna de *Eunuchus* y *Adelphoe*[185]. Cicerón llegó a ver una representación de *Andria* en un teatro de provincias[186]. Con todo, las opiniones de los antiguos no fueron concordes a la hora de valorar su producción: si de un lado Afranio lo consideraba el mejor de los comediógrafos latinos —«*Terenti non consimilem dicas quempiam*» dice en sus perdidas *Compitales*—[187], Volcacio Sedígito en su célebre clasificación de los mejores comediógrafos latinos lo relegó al sexto puesto tras Nevio, Plauto, Cecilio, e incluso los casi desconocidos Licinio y Atilio[188]. Ya en el siglo siguiente, Varrón tuvo en alta estima el arte de Terencio como demuestra el hecho de que prefiriera el comienzo de su *Adelphoe* al de Menandro[189].

[184] Una detallada exposición de la fortuna de la obra de Terencio en la Antigüedad, en M. C. DE CASTRO-MAIA DE SOUSA PIMENTEL, «Leituras de Terêncio nos autores clássicos», en A. POCIÑA *et al.* (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Universidad de Granada, 2006, págs. 375-402. Asimismo, A. RONCONI, «Sulla fortuna di Plauto e di Terenzio nel mondo romano», *Maia*, 22 (1970), págs. 19-37.

[185] Resulta significativo que las fechas de estas reposiciones (146-130 a. C. aprox.) coincidan con el apogeo de la carrera política de Escipión Emiliano, cónsul en 147, destructor de Cartago en 146 a. C., censor en 142, destructor de Numancia en 133 a. C.

[186] CIC., *Att.* XIII 34. Aunque no menudearan las representaciones, en el siglo I a. C. todavía Terencio debió seguir representándose. Es lo que explicaría que, por ejemplo, VARR., *RR* II 11, 11, supiera que el Menedemo de *Heaut.* llevara una chaqueta de cuero, detalle ausente del texto.

[187] Asimismo, MACR., VI 1, 4.

[188] A quien CIC., *Att.* XIV 20, 3, califica de *poeta durissimus*.

[189] SUET., *Vit.* 3.

Sin embargo, la pervivencia del texto de Terencio hasta la Antigüedad tardía, que fue la que, en definitiva, permitió que llegara hasta nosotros, no se debió a su excelencia teatral —quizás desde ese punto de vista hubiera sido Cecilio el salvado—, sino a que, ya desde el siglo I a. C., constituía un modelo de lengua artística al par que un dechado de moderación cómica. Así, Cicerón en su perdido *Limon* declara[190]:

> También tú, Terencio, el único que con selecto lenguaje trajiste entre nosotros a Menandro traducido y rehecho en latín con pasiones moderadas, hablando con delicadeza y expresándolo todo con dulzura. *(Apud* SUET., *Vit.* 7)[191]

Esta alabada pureza de su lengua es lo que le permitió entrar muy pronto en la enseñanza escolar, como atestigua Quintiliano[192]. En contraste con el caso de Plauto, en quien Varrón se interesó desde un punto de vista anticuario y arqueológico, con el fin de rescatar una fuente preciosa del latín, la supervivencia de Terencio se debe a la voluntad de ofrecer a los jóvenes escolares romanos un modelo artístico de lengua aristocrática y refinada[193].

[190] Éste es el único de los fragmentos conservados de esta obra poética del orador.

[191] Y de la misma manera César: *Tu quoque, tu in summis, o dimidiate Menander, / Poneris, et merito, puri sermonis amator. / Lenibus atque utinam scriptis adiuncta foret uis, / Comica ut aequato uirtus polleret honore / Cum Graecis, neue hac despectus parte iacere. / Vnum hoc maceror ac doleo tibi desse, Terenti (apud* SUET., *Vit.* 7). A pesar del tono irónico con el que César trata a Terencio como *dimidiate Menander*, el epigrama le reconoce los mismos méritos que el de Cicerón.

[192] QUINT., I 8, 11. A este respecto, traemos aquí una curiosidad epigráfica: la existencia de un misterioso *Menedemorumenos (CIL* IV 1211, 1212, 1616, 1637, 1870, 4555, 5417) en Pompeya que verosímilmente es la broma de un estudiante.

[193] Una excelente exposición de las razones de la prolongada lectura escolar de Terencio a lo largo de toda la Antigüedad, en H. MARTI, «Zeugnisse zur

Tal empleo se demuestra por la profusión de comentarios que el texto recibió desde época muy antigua. Cicerón en el *Brutus*[194] da cuenta de la existencia de unos *veteres commentarii,* de cuyo contenido y autor nada sabemos. Ya a mediados del siglo I d. C. Valerio Probo fue autor de un comentario completo del que dice Donato que *multa exemplaria contracta emendare ac distinguere et adnotare curavit*[195] y del que muy posiblemente deriva el arquetipo de nuestras modernas ediciones[196]. En el siglo II el gramático Sulpicio Apolinar redactó sus períocas para una edición de las comedias. Donato también menciona un comentario de Emilio Asper a fines del siglo II d. C. En Carisio se hallan alusiones a los comentarios parciales de Helenio Acrón y de Arruncio Celso (a caballo entre el siglo II y III)[197]. Ya del siglo V datan los comentarios métricos de Rufino de Antioquía y de Prisciano de Cesárea.

Tal importancia como texto escolar se refleja a su vez en sus muchas huellas en multitud de autores posteriores, los cuales habrían accedido a su obra no como espectadores, sino en la reposada lectura de la escuela y la biblioteca. Así, hallamos ecos de Terencio en Catulo, Cicerón[198], Horacio[199], Virgilio[200], Ovidio o

Nachwirkung des Dichters Terenz im Altertum», en *Musa Iocosa: Festschrift A. Thierfelder*, Hildesheim, 1974, págs. 158-178.

[194] CIC., *Brut.* 15, 60, y 18, 72.

[195] DON., *And.* 720.

[196] G. JACHMANN, *RE, s. v. Terentii*, cols. 647-648.

[197] P. WESSNER, *Aemilius Asper*, Halle, 1905, págs. 12-33.

[198] Como ya hemos señalado, Cicerón cita en 67 ocasiones al comediógrafo: por ejemplo, en *Fam.* I 9, 19, reproduce dos versos de *Eun.* (vv. 440-446) e igualmente a Gnatón y Trasón. En *Fam.* XII 25, introduce un verso de *Andria* (v. 189). Como señala M. C. DE CASTRO, *art. cit.*, págs. 387 y ss., Cicerón se sirve del recurso de utilizar el nombre de un personaje de las comedias de Terencio para sugerir las características psicológicas y morales que éste lleva asociadas y atacar así a la persona real de forma sutil. Así en *Phil.* II 15, utiliza los nombres de Formión y Gnatón, los parásitos de *Phormio* y *Eunuchus*, y de Balión, el *leno* del *Pseudolus* de Plauto, para referirse a las compañías de las que se rodea Mar-

Tito Livio. Y no sólo influyó en los autores paganos. También los cristianos de la Antigüedad tardía acusan reminiscencias terencianas. Tal es el caso de san Ambrosio, san Jerónimo[201], san Agustín o Ausonio[202] y Símaco, todo lo cual revela su influencia como uno de los más importantes modelos lingüísticos y literarios de la latinidad.

Como señala M.ª C. de Castro[203], uno de los más significativos empleos de la obra de Terencio en los autores romanos es la utilización de sus versos para ejemplificar teorías retórico-literarias en obras técnicas. Así, Cicerón, al analizar algunos aspectos de la *narratio*, recurre a varios ejemplos de *Andria* (vv. 48, 51), obra que también utiliza (vv. 49-50, 51, 157 y 168) para hablar de la *partitio*[204].

co Antonio. De la misma manera, en *Pro Caec.* 27, desacredita a Sexto Clodio llamándolo Formión. El mismo procedimiento es usado también por Horacio en sus *Sátiras*: concretamente en II 20-22 compara a Fufidio, un avaro señor, con el Menedemo del *Heautontimorumenos*. E incluso encontramos este recurso en Amiano Marcelino, quien en una digresión sobre los romanos (XIV 6, 16) alude al nombre de Sanión, evocando así el v. 780 del *Eunuchus*.

[199] *Cf.* A. di Benedetto, «Echi terenziani in Orazio», *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 37 (1962), pp. 35-57; E. W. Leach, «Horace's *pater optimus* and Terence's Demea: Autobiographical Fiction and Comedy in *Sermo* I 4», *AJPh*, 92 (1971) págs. 616-632; L. Duret, «La comédie des *Adelphes* et l'indulgence d'Horace», *REL*, 60 (1982), págs. 248-265.

[200] *Cf.* R. B. Lloyd, «Plautus and Terence in Vergil: A Servian Perspective», en R. Wilhelm y H. Jones (eds.), *The Two Worlds of the Poet: New Perspectives on Vergil*, Detroit, Wayne State University Press, 1992, págs. 244-253.

[201] *Cf.* N. Adkin, «Terence's *Eunuchus* and Jerome», *Rheinisches Museum*, 137 (1994), págs. 187-195; A. López Fonseca, «San Jerónimo, lector de los cómicos latinos: cristianos y paganos», *CFC*, 15 (1998), págs. 333-352.

[202] Por ejemplo, Ausonio evoca *Heaut.* 364 y ss. en su *Ludus Septem sapientum*, «Pitacus», *PL*, 19, 876.

[203] M. C. de Castro-Maia, *art. cit.*, págs. 391 y ss.

[204] Cic., *Inv.* I 19, 27; I 23, 33. De la misma manera, en *De orat.* II 80, 326-328, para tratar sobre la *brevitas* (vv. 117, 128- 129), y *De orat.* II 39, 163, para analizar la probación y los *loci* de los *argumenta* (vv. 110-112). En Quintiliano también encontramos varias citas de Terencio, no ya de *Andria*, sino del *Eunuchus:* al hablar de la etopeya (IX 2, 58) cita los versos 155-157, 115-118 y 145-147, al abordar la *detractio* (IX 3, 18) acude al verso 85, se sirve del verso 46 al tratar sobre las *figurae sententiarum* (IX 2, 11), sobre la *compositio* (IX 4, 141), sobre la *commendatio* (IX 3, 16) y también sobre la *pronuntiatio* (IX 3, 182).

5. LA PERVIVENCIA DE TERENCIO DESDE LA EDAD MEDIA HASTA LA ILUSTRACIÓN

Como señala A. do Espírito Santo[205], la adopción del cristianismo como religión oficial del Imperio Romano no impidió que la cultura clásica siguiera siendo la base de la enseñanza, de modo que Terencio continuó estando en el conocimiento de todos tanto por sus textos[206] como por su faceta filosófico-sapiencial[207]. Sin embargo, también tuvo detractores que consideraron necesaria su exclusión de la enseñanza escolar. Así, por ejemplo, San Agustín lo consideraba una amenaza para la juventud[208]. San Jerónimo, el discípulo de Donato, tuvo una actitud ambivalente en este tema pero terminó admitiendo a los autores

[205] A. do Espírito Santo, «Leituras de Terêncio na Literatura Latina Medieval», en A. Pociña *et al.* (eds.), págs. 403-430.

[206] Por ejemplo, el papa Liberio (s. iv) hace referencia a *Heaut.* 373 en una ceremonia religiosa.

[207] Aus., *Ludus Septem sapientum*, «Periander», *PL*, 19, 871, presenta a Terencio como un filósofo predicante; en el s. xii Wernerus S. Blasii (*Libri deflorationum*, *PL*, 157, 1039) considera el verso *Nihil humani alienum a me puto (Heaut.* 77) una máxima propia de un filósofo. De hecho, la incomprensión de Terencio en la Edad Media no sólo afecta a la naturaleza de su mensaje literario. Así, un autor del s. vii dice de él: *an sit prosaicum necio an metricum* (*Cf.* Ch. Magnin, *Biblioth. de l'École de Chartres*, 1939-1940, I, págs. 527 y ss.). Hasta el estudio de R. Bentley, *Schediasma de metris Terentianis*, Cambridge, 1726, la métrica de Terencio no volverá a ser comprendida correctamente.

[208] *Conf.*, I 15, 26; *De civ. Dei*, II 12. No obstante, son numerosas las citas de Terencio en su obra. Por ejemplo, *De ordine*, *PL*, 32, 392: vv. 583-591 de *Eun.*; *Contra Acad.*, *PL*, 32, 953: v. 331 de *Eun.*

antiguos en la enseñanza, lo mismo que Sidonio Apolinar[209]. Ésta será la situación desde el siglo v, hasta el llamado renacimiento del siglo XII[210]. En cualquier caso, la percepción que la Edad Media tiene de nuestro autor es la de un filósofo moral del que, más que sus obras, se aprecian sus *sententiae*[211].

Con el Renacimiento Carolingio Terencio aparece como un autor consagrado en las escuelas monacales, y se puede suponer que en el siglo X, no sólo su obra, sino también el comentario a la misma se copiaba, se divulgaba y era estudiada en profundidad por hombres como Gunzo de Novara[212]. Sin embargo, el mayor interés por Terencio parece llegar con el Renacimiento Universitario de los siglos XII-XIII, donde ya no existe siquiera la postura de considerarlo un peligro para la moral de las costumbres que en el Renacimiento Carolingio estaba abanderada por Rosvita de Gandersheim[213], quien, sin embargo, leía e incluso imitaba las obras del comediógrafo latino. En esta época Terencio seguirá siendo leído, se citarán sus versos y sus enseñanzas morales estarán presentes en muchos libros de filosofía[214]: así, para Juan de Salisbury, Terencio es una figura de referencia desde el punto de vista literario y filosófico[215]. Lo mismo que para Dante quien, aunque lo menciona como cómico (*Purg.*, 22, 97), sin embargo, lo sigue citando por su valor moralizante (*Inf.*, 18, 33, 136)[216].

[209] SID. APOL., *Epist.* III 13, *PL* 58, 545.

[210] Por otro lado, también los gramáticos desempeñarán un importante papel en la pervivencia y transmisión de Terencio, pues sus obras, como ocurría ya en época clásica, serán utilizadas como fuente de ejemplos (San Agustín, en *Principia dialecticae*, cita *Eun.* 688 para hablar sobre el significado de *vietus* y como ejemplo de aliteración). CASIOD., *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*, *PL*, 70, 1191, cita a Terencio como *auctoritas*, y esta frase la repetirá San Isidoro en *Etimologías*, *PL*, 82, 151.

[211] De hecho, ciertos versos de Terencio terminaron convirtiéndose en proverbios. Así, San Agustín hace referencia a *Andria*: *Obsequium amicos, veritas odium parit* (v. 68), que llegó como proverbio hasta el s. XII cuando Guillermo de Tiro ya ni siquiera lo identifica con Terencio, lo que indica que había entrado a formar parte ya de la sabiduría popular.

[212] *Epistola ad fratres Augienses*, *PL*, 136, 1299. Ya a caballo entre los siglos XI-XII, COSME DE PRAGA, *Chronica Bohemorum*, *PL*, 166, 79, cita *Heaut.* 342.

[213] *Cf.* A. J. POCIÑA (ed.), *Rosvita de Gandersheim, Dramas*, Madrid, Ediciones Akal, 2003.

Serán pues las primeras figuras del Renacimiento italiano quienes vuelvan a redescubrir a Terencio en su auténtica dimensión dramática. Tal es el caso de Petrarca, autor de una biografía de Terencio y sobre todo el de Bocaccio, quien copió y anotó personalmente un ejemplar completo de su obra que todavía se conserva en la biblioteca Laurenziana de Florencia. Ya en el siglo XV, la comedia latina vuelve a encontrar su lugar en el panorama de la cultura europea. Si en 1429 se descubre un códice con doce comedias de Plauto, en 1433 Aurispa da con otro en Maguncia que contenía nada menos que el comentario de Donato. En 1470 aparece la *editio princeps* de Terencio en Estrasburgo[217] y, poco después, en 1476, se realiza la primera representación de *Andria* en Florencia[218]. En 1486 Gerard Leeu publica los *Vulgaria Terentii*, un florilegio de *sententiae* de sus

[214] Así Giacomino de Verona (s. XIII) realiza un comentario a Terencio en el que parafrasea los pasajes más difíciles. *Cf.* «Giacomino de Verona, commentatore di Terenzio», *Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana de Mantova*, 8 (1915), págs. 3-9.

[215] *Polycraticus*, *PL*, 199, 405; *De septem septenis*, *PL*, 199, 956; PIERRE DE BLOIS también mostró un gran interés por Terencio (*Epistolae*, 227, *PL*, 207, 515), lo mismo que LAMBERT DE HERSFELD, *Annales*, *PL*, 146, 1193, quien evoca los versos 180-181 de *Andria*.

[216] De hecho, se trata de una cita errónea de *Eun.* 391-392, que probablemente procede de CIC., *Amic.* 98.

[217] J. MENTELIN, *Comoediae*, Estrasburgo, 1470.

[218] Ya en el siglo XVI tenemos noticia de la representación de *Calandria* del cardenal Bibbiena en 1510 (basada en los *Menaechmi*); en 1536 Maquiavelo representó dos comedias imitando a *Mercator*, *Aulularia* y *Mostellaria* de Plauto; a mediados de siglo se llevó a escena el *Phormio*.

comedias. A partir del siglo XVI, aunque Plauto fuera el preferido por el público, la popularidad de Terencio se evidencia por la proliferación de ediciones[219] y traducciones al romance[220]. Por no hablar de su presencia en el ámbito escolar en donde Terenció seguía siendo esencial como modelo de latinidad, tal como había propuesto Erasmo en 1529[221].

Todo ello marca el punto de inflexión fundamental de la consideración que nuestro autor va a recibir en las letras europeas de los siglos siguientes, en la medida en que, a través de la comedia humanística latina primero y de la comedia en lengua romance poco después, Terencio estará en la base del teatro de la Edad Moderna en Europa[222]. De la primera podemos destacar el *Paulus* de Pier Paolo Vergerio, la *Cauteraria* de Antonio Barzizza, *Phraudiphila* de Antonio Cornazzano (las tres con influencias de Terencio); o la *Chrysis* de Eneas Silvio Piccolomini, futuro papa Pío II (con influjo terenciano y modelos plautinos)[223]. Este conjunto de imitaciones latinas dará lugar a comedias ya en romance. Tal es el caso de L. Ariosto (1474-1533) con su *Cassaria* en la que la primera escena del acto II es una traducción casi literal de *Heaut.*, II, 3. El mismo Ariosto publica en 1509 los

[219] Andrea Navagero (1517); Marco Antonio Mureto (Venecia, 1555); Gabriel Faerno (Florencia, 1565); Piero Vettori (1565).

[220] Guillaume Rippe lo traduce al francés a comienzos de siglo, y lo mismo Pilles Cybille pero en verso; al alemán es traducido por Valentin Boltz en prosa (1539) y por Johannes Bischoff en verso (1566); en 1566 C. Estienne, J. Bourlier y un anónimo tradujeron la obra completa al francés, y al inglés Richard Burton en 1598.

[221] De la misma manera, G. GUARINI, *De ordine docendi ac studendi*, 10, 8-10, declara programáticamente: *Ad sermones tum puritatem et elegantiam, cum proprietatem, nemo Terentio magis idoneus.*

[222] *Cf.* G. HIGHET, *The Classical Traditio. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, University Press, 1967, págs. 127-143.

[223] *Cf.* la intr. de PITTALUGA, *Antonii Cornazzani Phraudiphila*, Génova, 1980.

Suppositi, comedia en la que la figura del viejo es un calco del Menedemo de *Heautontimorumenos*. De la misma manera, en el *Negromante* (1530) contamina situaciones de *Andria*, *Phormio* y *Hecyra*. La influencia de Terencio en el teatro europeo triunfa definitivamente en el clasicismo francés del siglo XVII, cuando en 1661 Molière estrena *L'école des maris*, comedia basada en *Adelphoe* o *Les fourberies de Scapin* (1671) basada en *Phormio*. Este aprecio por Terencio se prolonga en la ilustración alemana del siglo XVIII cuando Lessing (1729-1781) recrea en su propia producción los modelos terencianos[224] o cuando Goethe (1749-1832) hace representar en la corte de Weimar traducciones de *Andria*, *Eunuchus* y *Adelphoe*.

6. TERENCIO EN ESPAÑA

Como señala Luis Gil[225], Terencio es un autor con poca fortuna en las letras hispanas con anterioridad al siglo XV[226]. Sin embargo, el redescubrimiento humanístico de la comedia latina propiciará un cierto interés por nuestro autor. Prueba de ello son las sucesivas ediciones de su obra e incluso del comentario

[224] *Theophrastus, Plautus und Terenz waren meine Welt, die ich in dem engen Bezirke einer klostermäßigen Schule, mit aller Bequemlichkeit studierte*, G. E. LESSING, *Schriften. Dritter Teil*, 1753.

[225] L. GIL, «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», en A. POCIÑA *et al.* (eds.), *op. cit.*, págs. 431-460, es la monografía más completa que existe sobre la pervivencia del comediógrafo en nuestras letras.

[226] Su aparición no va más allá de un puñado de menciones prácticamente irrelevantes: así, es mencionado como filósofo en la obra de Alfonso X (R. MENÉNDEZ PIDAL [ed.], «Primera Crónica General», *NBAE*, V [1906], Madrid, pág. 26). El Marqués de Santillana dice que su abuelo Pero González de Mendoza utilizaba *«scénicos plautinos e terençianos* (A. PASTOR y E. PRESTAGE [eds.], *Proemio e carta a don Pedro, Condestable de Portugal*, Oxford, 1927, pág. 78).

de Donato. La primera edición fue en Barcelona en 1498 por Juan de Rosembach. Ya en el siglo XVI, las ediciones se multiplicaron en España[227], lo cual demuestra que era un autor leído. Algo que igualmente prueban las remesas de libros que llegaban a España y entre las cuales siempre había alguna obra de Terencio. Todo lo cual propició que Terencio empezara de nuevo a ser nombrado en algunas obras literarias como autor de comedias —no ya como filósofo—, aunque, claro está, ello no implicaba realmente un conocimiento directo.

Asimismo, también los gramáticos se interesaron por Terencio y lo incluyeron en sus métodos para enseñar latín. Tal es el caso de Nebrija, Fernán Pérez de Oliva, Juan Lorenzo Palmireno, Pedro Simón Abril, López de Montoya. De alguna manera, Terencio había recuperado el papel que había tenido en la Antigüedad y, como tal, constituía una lectura escolar obligada y un modelo para las representaciones teatrales de colegio[228].

Sin embargo, como en épocas anteriores, Terencio también tuvo sus detractores. El empleo de obras de ficción en la enseñanza constituía un peligro en la medida en que éstas podían ofrecer malos ejemplos desde el punto de vista moral. Reaccionarios antihumanistas fueron, por ejemplo, Cristóbal de Villalón[229], el doc-

[227] Antonio de Nebrija hizo una edición en Alcalá que luego se reeditó en Zaragoza en 1524, con notas de Guido Juvenal, Ascensio y Poliziano; en 1549 se hace una edición escolar de *Andria*; en 1552 Guillermo de Millis prepara una edición de la obra de Terencio y el comentario de Donato; Pedro de Figueroa en 1559 hace sus *Enarrationes* a *Andria* y *Eunuchus*; Juan Mey de Valencia en 1565, Juan Bautista de Terranova en Salamanca en 1579, e Ildefonso de Terranova y Neila en la misma ciudad y mismo año, reeditan el *corpus* de Terencio completo. Además en 1577 en Zaragoza se editan *Las seys Comedias de Terencio, escritas en latín y traduzidas en vulgar Castellano por Pedro Simón Abril*, reeditadas en 1583.

[228] *Cf.* J. GARCÍA SORIANO, «El Teatro de Colegio en España», *BRAE*, 14 (1927), págs. 235-277.

[229] *Cf.* J. A. KERR (ed.), *El Scholastico*, Madrid, 1967, págs. 145-146.

tor Martín de Azpilcueta[230] y Juan de Ávila, cuyas opiniones estaban además respaldadas por el Concilio lateranense[231], que prohibía enseñar cualquier cosa que no fuera relacionada con la religión y las buenas costumbres. Así las cosas, antes del *Índice* de Quiroga, la Inquisición adoptó la opinión del Maestro Alvar Gómez a favor de no prohibir indiscriminadamente los clásicos latinos, sino simplemente dejar de leer en la escuela ciertas obras de determinados autores. Para Terencio la obra «censurada» fue el *Eunuchus*. De este modo, el comediógrafo salía relativamente airoso de este primer asalto de sus detractores, pero todavía le faltaba un segundo ataque, a cargo de la Compañía de Jesús, que prohibió en sus colegios su lectura. De hecho, la obra de Terencio no quedó totalmente excluida de la enseñanza jesuítica, ya que siguió estudiándose a través de fragmentos debidamente expurgados y depurados[232]. Es más, incluso se representaron en sus colegios comedias, de tono moralizante y alegórico, eso sí, que llegaron a tener más éxito que las comedias latinas, aunque no alcanzaran a éstas en altura literaria. Este triunfo del teatro jesuítico tuvo como consecuencia el descrédito del teatro plautino y terenciano y el nacimiento del teatro nacional[233].

[230] *Cf.* M. ARIGITA Y LASA (ed.), *El doctor navarro don Martín de Azpilcueta y sus obras*, Pamplona, 1895, pág. 25.

[231] *Sa. Lateranen. Concilivm novissimvm sub Iulio II et Leone X celebratum*, Roma, 1521, fol. CXXXI.

[232] Martín Antonio del Río (*Syntagma tragoediae Latinae*, Amberes, 1953) y el P. Cosme Magallanes (*Silvae illustrium Autorum, qui ad usum Collegiorum Societatis Iesu, selecti sunt...*, Madrid, 1598) fueron algunos de los encargados de esta tarea de depuración de los textos clásicos.

[233] Tirso de Molina afirma la superioridad de sus comedias frente a los modelos clásicos (*Los cigarrales de Toledo*, tomo I, Cigarral I, pág. 146, en Ed. Espasa-Calpe, 1928) y lo mismo Luis Zapata en su *Miscelánea*; Lope de Vega asevera que no acata los principios de Terencio (*Égloga a Claudio*, vv. 40-44); Manuel de Villegas considera superior el teatro contemporáneo español al latino (*Eróticas*, elegía VII, parte II).

Y ya en el siglo XVII, el interés por Terencio decayó sobremanera: si a comienzos de siglo hubo cinco ediciones de sus comedias, a partir de los años treinta su obra no se reeditó más en España. No obstante, siempre hubo un grupo reducido de gente culta que continuó apreciándolo: Saavedra Fajardo, Francisco Cascales, Quevedo, Gracián, y Ambrosio de Fomperosa y Quintana, entre otros. Y también vemos influencias suyas en las obras literarias de este siglo: en *La guardia cuidadosa* y *La isla bárbara* de Lope hay ecos de *Andria* y *Heautontimorumenos*; en *La fuerza de la sangre* y *La ilustre fregona* de Cervantes, de *Hecyra* y *Andria*; pero sobre todo en el teatro en general de Ruiz de Alarcón, particularmente en *La verdad sospechosa*.

Tras el bache barroco, Terencio volverá a estar en auge en la Ilustración de la época de Carlos III, caracterizada precisamente por una reacción contra los jesuitas, que tanto perjuicio le habían causado a nuestro cómico. El latín que se hablaba en la segunda mitad del siglo XVIII era pésimo y de ahí que personajes como los frailes Norberto Caino y Manuel Bernardo de Ribera abogaran por una vuelta a los clásicos. Sin embargo, fueron Manuel Martí y Zaragoza y, tras la muerte de éste, su discípulo Gregorio Mayáns y Siscar quienes encabezaron la reivindicación de devolver a la escuela a Terencio. Sus ideas, después de un tiempo de lucha, de conversaciones clandestinas, de intercambios de cartas[234], tuvieron tal calado en algunos ilustrados que en 1775 se editó en Madrid la obra de Terencio, en 1776 Manuel Duqueisne tradujo al español *Andria*, y de ahí en adelante las referencias a Terencio se multiplicaron en el mundo literario más culto gracias a nombres como Manuel Valbuena, José Nicolás de Azara, Pedro Estala[235] y, sobre todo, Leandro Fernández de Moratín[236].

[234] Para ver el proceso por el cual las ideas de estos dos defensores se fueron extendiendo y ganando más adeptos, *cf.* L. GIL, «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», en A. POCIÑA, B. RABAZA y M. F. SILVA (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2006, págs. 455-459.

7. TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE LA OBRA DE TERENCIO: LA PRESENTE TRADUCCIÓN

A lo largo de esta exposición hemos mencionado algunas de las traducciones que de la obra de Terencio se han hecho a nuestra lengua. A pesar de su importancia, no ha sido éste uno de los autores más afortunados en número de traducciones al español. La única completa hasta la segunda mitad del siglo XX fue la que Simón Abril publicó en Zaragoza en 1577[237]. Es una espléndida traducción que, aunque carece de la fiabilidad que suministran los avances de los modernos métodos filológicos, a cambio ofrece la posibilidad de leer a Terencio en un maravilloso castellano, si bien algo oscuro como denunciaba Quevedo, que recoge la tersura y la elegancia del original. Sus criterios de traducción, evidentemente más flexibles que los nuestros, le permitieron sortear dificultades en las que una versión más atada al original necesariamente ha de encallar. Con todo, en términos generales se trata de una versión fiel en la que destacan los hallazgos felices. Mínimamente actualizada por V. Fernández Llera en 1917[238], fue la que el público espa-

[235] P. ESTALA, *Discurso de la tragedia antigua y moderna*, Madrid, 1793.

[236] *Correo de Madrid*, n.os 375-376, 1790.

[237] *Las seis comedias de Terencio escritas en latín y traducidas en vulgar castellano por Pedro Simón Abril*, Çaragoça, Casa de Juan Soler, 1577.

[238] Esta versión ha tenido multitud de reimpresiones. Cito tan sólo a modo de ejemplo PUBLIO TERENCIO AFER, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1945, con una introducción de F. S. R. con bastantes errores.

ñol pudo leer hasta que Lisardo Rubio publicó la suya en tres volúmenes en la colección «Alma Mater». Basada en una edición que sigue de cerca la de J. Marouzeau, cuenta con la indiscutible ventaja de apoyarse en un texto latino fiable y en una comprensión lingüística y cultural de la comedia terenciana plenamente moderna. Tras él, emprendieron de nuevo la tarea de traducir a nuestro comediógrafo dos de los principales especialistas en teatro romano de nuestro país, Aurora López y Andrés Pociña. Su labor se materializaría en la traducción de cuatro de las seis comedias en dos volúmenes distintos: en la editorial Akal aparecieron *Andria*, *Hecyra* y *Adelphoe*; en Bosch, *Eunuchus*. Se trata de traducciones que tratan de ofrecer un texto muy fiel a la estructura lingüística del original, lo cual, si bien permite apreciar el ritmo y la fraseología de Terencio, en cambio no facilita su lectura al lector no especializado. Por otra parte, la naturaleza de las colecciones en que aparecían estas traducciones sólo permitía un aparato de notas reducido a su mínima expresión. Finalmente, en el año 2001, J. R. Bravo ha publicado una traducción de las seis comedias que es, sin duda, el más solvente trabajo de conjunto que sobre Terencio ha aparecido en nuestra lengua. A una excelente «Introducción» que muestra voluntad de exhaustividad en la revisión de cuanto se ha dicho de Terencio se suma una buena traducción que destila criterios muy similares a los que aquí nos hemos trazado, acompañada por un muy respetable aparato de notas que abordan todo tipo de cuestiones sobre el texto[239].

[239] Existe, por otra parte, otro trabajo, TERENCIO, *Comedias. Versión de Germán Viveros*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975, 2 vols., que ni con el más benevolente de los criterios merece el nombre de traducción. Su autor parece desconocer lo más elemental del latín, pero peor aún es la crasa ignorancia que manifiesta en cada página respecto a nuestra propia lengua. Va acompañada de una larga introducción carente de cualquier consideración filológica y de unas notas paupérrimas que en nada contribuyen a la intelección del texto.

También recientemente J. L. Arcaz y A. López Fonseca han publicado una fiel traducción de *Andria* destinada a una colección escolar y que, por tanto, resulta excesivamente escueta[240]. El mismo A. López Fonseca ha realizado muy recientemente la traducción de tres comedias *(Eunuco, Formión, La suegra)*[241]. Se trata de una buena traducción acompañada de una introducción breve, pero útil por lo reflexiva, y un escueto aparato de notas, como exige la colección en la que se ha publicado el texto. Asimismo, nos ha resultado de gran utilidad la traducción de *Andria* de Ángel Cappelleti, dotada de una introducción breve pero acertada[242]. Cada una de ellas ha aportado puntos de vista esclarecedores y soluciones interesantes a multitud de problemas que nuestras solas fuerzas no hubieran podido resolver. El examen de todas estas versiones nos ha suscitado la más profunda simpatía por quienes nos han precedido en la labor de traducir a Terencio, ya que sólo quien lo ha hecho puede ser consciente de las dificultades a las que ellos se enfrentaron. Vaya para con ellos, pues, nuestra admiración y gratitud.

Con la presente traducción cumplimos el encargo que hace un tiempo nos encomendó la Editorial Gredos. Nuestro objetivo ha sido ofrecer al lector español una traducción que, al tiempo que respete la integridad del original en su dimensión filológica, de paso pueda ofrecer una cabal idea de su valor estético y cultural. Teniendo en cuenta que éste no tiene por qué tener a su

[240] TERENCIO, *La que vino de Andros*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, intr. y trad. de J. L. Arcaz y A. López Fonseca. La introducción es muy adecuada para un escolar y viene acompañada de actividades de lectura. Asimismo, Pedro Sáenz Almeida ha publicado una traducción de *El eunuco*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000, que, al ser un texto destinado a representaciones escolares, maneja libérrimamente el original.

[241] A. LÓPEZ FONSECA, *El eunuco, Formión, La suegra*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

[242] A. J. CAPPELLETI, en TERENCIO, *La Andriana*, Madrid, Aguilar, 1969.

disposición una edición en versión original, no nos vamos a detener en la exposición de los problemas específicos que comporta la traducción del texto terenciano. Así pues, nos limitaremos a señalar que siempre que nos hemos visto en la disyuntiva de ceñirnos a la forma originaria —sobre todo en lo que hace al ámbito de la sintaxis— o bien tratar de reflejar el texto de una forma natural en nuestra lengua, no hemos vacilado y hemos apostado por la segunda de ellas. Esta traducción tiene por objetivo ser lo que afirma ser, una traducción, y no un instrumento de consulta para quien desee desentrañar la gramática del original. Creemos que tal apuesta es el mejor tributo que podemos rendir al magnífico traductor que fue Terencio. Tampoco hace falta recalcar que el presente texto no tiene la pretensión de poder servir a los fines de una representación. El afán de tratar de reflejar la mayor cantidad posible de elementos textuales obliga a presentar una traducción en un español que, si bien puede ser apto para la lectura, podría resultar sumamente enfadoso en un escenario. Por otra parte, en lo que hace a esta Introducción el lector habrá comprendido que, sin renunciar al mínimo rigor filológico exigible, no ha sido nuestro objetivo, ni mucho menos, ofrecer un estado exhaustivo de la cuestión terenciana. Aunque creemos haber delineado sus puntos fundamentales. Respecto a las notas hemos tratado de mantener la necesaria prudencia con el fin de que el lector tenga en sus manos el aparato imprescindible para comprender la obra en los pormenores que hemos considerado más significativos y, al tiempo, no sobrecargarlas con la densidad de un comentario exhaustivo, objetivo que queda muy lejos de los propósitos de la presente publicación. En cualquier caso, hemos apostado en las notas por dar cuenta de ciertos aspectos históricos y jurídicos en los que otras traducciones españolas se muestran más parcas. A cambio, hemos obviado en lo posible cuestiones relativas a crítica textual y a discusiones prolijas sobre las entradas de los personajes. Por otra

parte, esperamos que las indicaciones aquí formuladas sirvan para suplir muchas notas. Finalmente, decir que el texto empleado es el de la acreditada edición de Kauer y Lindsay[243] y a ella nos hemos atenido salvo en los casos que quedan señalados al comienzo de cada comedia.

[243] Publius Terentius Afer, *Comoediae*, Oxford, Clarendon Press, ed. de Robert Kauer y Wallace M. Lindsay, con un suplemento de Otto Skutsch, 1957.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL[1]

1. *Trabajos generales relativos a la comedia romana*

ARNOTT, W. G., *Menander, Plautus, Terence*, Oxford, Clarendon Press, 1975 (G&R New Surveys in the Classics, 9).

BEACHAM, R. C., *The Roman Theatre and Its Audience*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

BEARE, W., *The Roman stage: a short history of Latin drama in the time of the Republic*, Londres, Methuen, 1964[3].

BERNSTEIN, F., *Ludi publici: Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom*, Stuttgart, Franz Steiner, 1998.

BLÄNSDORF, J. (ed.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tubinga, Francke, 1990 (*Mainzer Forschungen zu Drama und Theater*, 4).

CSAPO, E., y W. J. SLATER, *The context of ancient drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

---

[1] En una obra de estas características el inabarcable volumen de la producción filológica terenciana constituye un obstáculo insalvable a la hora de tratar de ofrecer un panorama bibliográfico. En este apartado nos limitaremos, pues, a dar cuenta tan sólo de algunos títulos señeros, así como de trabajos publicados tras 1990. A pesar de ello, consideramos que el lector tiene en la presente exposición un razonable elenco bibliográfico que puede orientarlo sobre las principales líneas que la investigación ha trazado sobre Terencio. El lector interesado puede hallar una amplia relación bibliográfica en J. R. BRAVO, págs. 123-137. Por otra parte, los trabajos relativos a cada obra en particular se hallarán en las introducciones a cada una de las comedias.

DUCKWORTH, G. E., *The nature of Roman Comedy: a study in popular entertainment*, Princeton University Press, 1952 (2.ª ed. Bristol Classical Press, 1994).

DUPONT, F., *L'acteur-roi: le théatre à Rome*, París, Les Belles Lettres, 1985.

FRANGOULIDIS, S. A., *Handlung und Nebenhandlung: Theater, Metatheater und Gattungsbewusstsein in der roemischen Komoedie*, Stuttgart, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997.

GARTON, C., *Personal aspects of the Roman theatre*, Toronto, Hakkert, 1972.

GRUEN, E. S., «The theater and aristocratic culture», en E. S. GRUEN (ed.), *Culture and national identity in Republican Rome*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, págs. 183-222.

HALPORN, J., «Roman comedy and Greek models», en R. SCODEL (ed.), *Theater and society in the classical world*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993, págs. 191-213.

HUNTER, R. L., *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge University Press, 1985.

JORY, E. J., «Continuity and Change in the Roman Theatre», en J. H. BETTS, J. T. HOOKER y J. R. GREEN (eds.), *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, Bristol, Cornwall Books, 1986, págs. 143-152.

KES, B. R., *Die Rezeption der Komödien des Plautus und Terenz im 19 Jahrhundert. Theorie, Bearbeitung, Bühne*, Amsterdam, John Benjamins, 1988.

KONSTAN, D., *Roman Comedy*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.

LEIGH, M., *Comedy and the rise of Rome*, Oxford University Press, 2004.

LEFÈVRE, E. (ed.), *Das römische Drama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.

LENTANO, M., *Le relazioni difficili: parentela e matrimonio nella commedia latina*, Bari, Loffredo, 1996.

MARSHALL, C. W., *The stagecraft and performance of Roman comedy*, Cambridge University Press, 2006.

MOORE, T., «Facing the music: character and musical accompaniment in Roman comedy», *SyllClass*, 10 (1999), págs. 130-153.

NEIIENDAM, K., *The art of acting in antiquity: iconographical studies in classical, hellenistic and Byzantine theatre*, University of Copenhague, 1992.

PARKER, H. N., «Plautus vs. Terence: audience and popularity reexamined», *AJPh*, 117 (1996), págs. 585-617.

RITSCHL, F., *Parerga zu Plautus und Terenz*, Berlín, 1845 (reimpr. Amsterdam, Hakkert, 1965).

ROSIVACH, V. J., *When a young man falls in love: the sexual exploitation of women in New Comedy*, Londres-Nueva York, Routledge, 1998.

SCAFURO, A. C., *The forensic stage: settling disputes in Greco-Roman New Comedy*, Cambridge University Press, 1997.

SEGAL, E. (ed.), *Oxford Readings in Menander, Plautus, and Terence*, Oxford University Press, 2001.

SUTTON, D. F., *Ancient Comedy: the war of the generations*, Nueva York, Twayne Publishers, 1993.

TRAINA, A., *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, Ediz. dell'Ateneo, 1974².

WILES, D., *The Masks of Menander: sign and meaning in Greek and Roman performance*, Cambridge University Press, 1991.

WRIGHT, J., *Dancing in Chains: the stylistic unity of the Comoedia Palliata*, Roma, 1974.

2. *Compendios crítico-bibliográficos sobre Terencio*

CUPAIUOLO, G., *Bibliografia Terenziana (1470-1983)*, Nápoles, Società editrice napolitana, 1984.

—, «Supplementum Terentianum», *Bollettino di studi latini*, 22 (1992), págs. 32-57.

GOLDBERG, S. M., «Scholarship on Terence and the fragments of Roman Comedy 1959-80», *Classical World*, 75 (1981), págs. 77-115.

GREEN, J. R., «Theatre Production; 1971-86», *Lustrum*, 31 (1989), págs. 7-95.

LENTANO, M., «Quindici anni di studi terenziani. Parte I: studi sulle comedie (1979-1993)», *BStudLat*, 27 (1997), págs. 497-564; «Parte II: tradizione manoscritta ed esegesi antica (1979-1993)», *BStudLat*, 28 (1998), págs. 78-104.

MARTI, H., «Terenz 1909-1959», *Lustrum*, 6 (1961), págs. 114-238; 8 (1963), pp. 5-101, págs. 244-264.

PERELLI, L., «Rassegna di studi terenziani (1968-1978)», *Bolletino di studi latini*, IX (1979), págs. 281-315.

3. *Principales ediciones*

ASHMORE, S. G., *The Comedies of Terence*, Oxford University Press, 1908 (reimpr. 1962).

BARSBY, J., *Terence*, 2 vols., Loeb Classical Library, 2001.

DZIATZKO, C., *Publii Terenti Afri Comoediae*, Leipzig, Tauchnitz, 1884.

FLECKEISEN, A. P., *Terenti Afri Comoediae*, Leipzig, 1851-1858.

KAUER, R., y LINDSAY, W. M., *P. Terenti Afri Comoediae*, Oxford University Press, 1926 (reimpr. con supl. O. Skutsch, 1958).

MAROUZEAU, J., *Térence*, 3 vols., París, Les Belles Lettres, 1979.

MENTELIN, J., *Comoediae*, Estrasburgo, 1470 *(editio princeps)*.

RUBIO, L., *Comedias*, 3 vols., Barcelona, CSIC, 1957.

4. *Crítica textual y codicología*

CECCARELLI, L., *Primi sondaggi sulla tradizione manoscritta di Terenzio*, Roma, Bagatto Libri, 1993.

FRÜH, M., «Aus fuldischen Handschriften: Fragment einer Terenz-Handschrift mit Scholien (Marburg, Hessisches Staatsarchiv Hr 6,10)», *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte*, 50 (1998), págs. 461-492.

GRANT, J. N., *Studies in the textual tradition of Terence*, University of Toronto Press, 1986.

JACHMANN, G., «Die Geschichte des Terenztextes im Altertum», 1924 (= PAULY-WISSOWA, *RE*, V A I, cc. 598-650, 1934).

JAKOBI, R., *Die Kunst der Exegese im Terenzkommentar des Donat*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1996 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, 47).

MALTBY, R., «Donatus and Terence in Servius and Servius Danielis», en TH. FÖGEN (ed.), *Antike Fachtexte / Ancient Technical Texts*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 2005, pp. 207-220.

REEVE, M. D., en L. D. REYNOLDS (ed.), *Texts and Transmissions, a Survey of the Latin Classics*, Oxford, Clarendon Press, 1983. (Donato, págs. 153-156; Terencio, págs. 412-420).

VELAZA FRÍAS, J., *La historia del texto de Terencio en la Antigüedad*, Barcelona, Publicacions i Edicions UB, 2007.

WRIGHT, D. H., *The lost late antique illustrated Terence*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006.

5. *Comentarios a las seis comedias y literatura relativa a los comentarios*

ASHMORE, S. G., *P. Terenti Afri Comoediae*, Nueva York, Oxford University Press, 1910[2].

GERMANO, G. (ed.), *Iacobi Curuli Epitoma Donati in Terentium*, Nápoles, Loffredo, 1987.

JAKOBI, R., *Die Kunst der Exegese im Terenzkommentar des Donat*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1996 *(Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte*, 47).

KARSTEN, H. T. (ed.), *Commenti Donatiani scholia genuina et spuria probabiliter separare conatus*, 2 vols., A. W. Leiden, Sijthoff, 1912-1913.

WESSNER, P. (ed.), *Aelii Donati commentum Terenti; Eugraphi commentarii; Scholia Bembina*, 3 vols., Leipzig, Teubner, 1902-1905 (reimpr. 1966).

6. *Traducciones de Terencio al español*

BRAVO, J. R., *Comedias*, Madrid, Cátedra, 2001.

LÓPEZ LÓPEZ, A., y A. POCIÑA, *Comedias: La muchacha de Andros, La suegra, Los hermanos*, Madrid, Akal, 1986 (reimpr. 1998).

—, *El eunuco*, Barcelona, Ediciones Bosch, 1977.

LÓPEZ FONSECA, A., *El eunuco, Formión, La suegra*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

RUBIO, L., *Comedias*, Barcelona, Alma Mater, 3 vols. (con trad. castellana), 1957-1966.

SÁENZ ALMEIDA, P., *El eunuco*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000.

SIMÓN ABRIL, P., *Las seis comedias de Terencio*, Zaragoza, Juan Soler, 1577 (modernizada por V. Fernández Llera y reeditada en muchas ocasiones hasta fecha reciente, por ejemplo: *Terencio: Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1960).

7. *Léxicos e índices*

JENKINS, E. B., *Index verborum Terentianus*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1932 (reimpr. Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1962).

MCGLYNN, P., *Lexicon Terentianum*, 2 vols., Londres, Blackie and Son., 1963-1967.

8. *Lengua y estilo*

ALLARDICE, J. T., *Syntax of Terence*, Oxford University Press, 1929.

BAGORDO, A., *Beobachtungen zur Sprache des Terenz: mit besonderer Berücksichtigung der umgangssprachlichen Elemente*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001 (*Hypomnemata*, 132).

BOCK, B., *Die Diminutivbildungen bei Publius Terentius Afer*, Jena, 1993.

DUNSCH, B., «Sat habeo, si cras fero: zur dramatischen Funktion der temporalen Deixis bei Plautus, Terenz und Menander», *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* N. F., 29 (2005), págs. 123-150.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C., «Los verbos "frecuentativos" con sufijo -it- en la comedia de Plauto y Terencio», en G. CALBOLI (ed.), *Proceedings of the Twelfth International Colloquium on Latin Linguistics (Bologna, 9-14 June 2003)*, Roma, Herder, págs. 111-125.

GRATWICK, A. S., «Isto uilius (Suetonius fr. 112, Terence *Ad.* 981)», *American Journal of Philology*, 121 (2000), págs. 79-92.

KARAKASIS, E., *Terence and the Language of Roman Comedy*, Cambridge University Press, 2005.

LÓPEZ GREGORIS, R., *El amor en la comedia latina. Análisis léxico y semántico*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002 (Biblioteca Linguae Latinae, 3).

MAGALLÓN GARCÍA, A. I., «El *Comentario a Terencio* de Donato: la lengua de Terencio y los *veteres*», *ReLat*, 2 (2002), págs. 17-32.

MELO, W. D. C. DE, «The sigmatic subjunctive in Plautus and Terence», en G. CALBOLI (ed.), *Proceedings of the Twelfth International Colloquium on Latin Linguistics (Bologna, 9-14 June 2003)*, Roma, Herder, págs. 45-56.

MINARINI, A., «Il linguaggio della commedia e il linguaggio dell' elegia: Terenzio e Tibullo», *Paideia*, 57 (2002), págs. 328-339.

MÜLLER, R., *Sprechen und Sprache: dialoglinguistische Studien zu Terenz*, Heidelberg, Carl Winter, 1997.

SCHMUDE, M. P., *Reden, Sachstreit, Zaenkereien: Untersuchungen zu Form und Funktion verbaler Auseinandersetzungen in den Komoedien des Plautus und Terenz*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1988.

SMITH, G., «Sur la différence de niveau de langue entre Plaute et Térence», en *Proceedings of the Twelfth International Colloquium on Latin Linguistics (Bologna, 9-14 June 2003)*, Roma, Herder, págs. 943-955.

9. *Métrica*

CECCARELLI, L., «Le incisioni nei senari giambici e nei settenari trocaici di Plauto e Terencio», en L. CECCARELLI (ed.), *Due studi di metrica latina arcaica*, Roma, L'Aquila, 1990, págs. 9-52.

D'ALESSANDRO, P., *Rvfini Antiochensis commentaria in metra Terentiana et de compositione et de nvmeris oratorvm*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2004.

LAIDLAW, W. A., *The prosody of Terence. A relational study*, Oxford University Press, 1938.

SOUBIRAN, J., *Essai sur la versification dramatique des Romains: senaire iambique et septenaire trochaique*, París, Éditions du CNRS, 1988.

10. *Estudios sobre Terencio*

ANTONSEN-RESCH, A., *Von Gnathon zu Saturio*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 2005 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, 74).

ARNOTT, W. G., «Terence's Prologues», *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 5 (1985), págs. 1-7.

BARSBY, J., «Love in Terence», en S.M. BRAUND y R. MAYER, (eds.), *Amor, Roma: love and Latin literature. Eleven essays (and one poem) by former research students presented to E. J. Kenney on his seventy-fifth birthday*, Cambridge Philological Society, 1999, págs. 5-29.

BRAUN, M., «Mos maiorum und humanitas bei Terenz», en M. BRAUN, A. HALTENHOFF y F. MUTSCHLER (eds.), *Moribus antiquis res stat Romana. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr.*, Múnich-Leipzig, Saur, 2000, págs. 205-216.

BÜCHNER, K., *Das Theater des Terenz*, Heidelberg, Carl Winter, 1974.

CALLIER, F., «Le thème de l'amitié dans l'oevre de Térence», *Pallas*, XXXVII (1992), págs. 359-370.

—, «L'éveil de la sensibilité en milieu romain: l'apport de Térence à la notion d'*humanitas*», en DEFOSSE, P. (ed.), *Hommages à Carl Deroux* 1, Bruselas, Latomus, 2002, págs. 94-107.

CALBOLI, G., «Zur Hellenisierung Roms: Cato und Terenz», *WS*, 106 (1993), págs. 69-83.

—, «Zur Pindarode: Horaz und Terenz», *Philologus*, 141 (1997), págs. 86-113.

CUPAIUOLO, G., *Terenzio, teatro e società*, Nápoles, Loffredo, 1991 (*Studi latini*, 5).

DENZLER, B., *Der Monolog bei Terenz*, Zurich, P.G. Keller, 1968.

DEUFERT, M., *Eine verkannte Terenzbiographie der Spätantike: Die Vita Ambrosiana*, Gotinga, 2003 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 6).

ECHARD, L., *Prefaces to Terence's Comedies and Plautus's Comedies*, Augustan Reprint Society, 129, AMS Press, 1997.

FETKENHEUER, K., *Zweitausend Jahre Terenz: ein Überblick zur Rezeption der römischen Komödie*, Lübeck, 2002.

GAISER, K., «Zur Eigenart der römischen Komödie, Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern», *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I 2, Berlín, 1972.

GILULA, D., «A walk through town (Ter. *Ad.* 573-84)», *Athenaeum*, 69 (1991), págs. 245-247.

—, «Plots are not stories, the so-called 'duality method' of Terence», en H. SCOLNICOV y P. HOLLAND (eds.), *Reading plays, interpretation and reception*, Cambridge University Press, 1991, págs. 81-93.

GIOVINI, M., *Rosvita e l'imitari dictando terenziano*, Génova, D.AR.FI.CL.ET., 2003.

GOLDBERG, S.M., *Understanding Terence*, Princeton University Press, 1986.

—, «Terence and the death of comedy», en C. DAVIDSON, R. JOHNSON y J.H. STROUPE (eds.), *Drama and the Classical Heritage*, Nueva York, AMS Press Inc., 1993, págs. 52-64.

GRATWICK, A.S., «Paternal *obsequelia:* some passages of Plautus, Nonius, and Terence», *Hermes*, 129 (2001), págs. 45-62.

HAYE, Th., «Die Rezeption des Terenz im deutschen Klosterhumanismus. Eine *comedia de lepore* aus dem Ende des 15. Jahrhunderts», *Philologus*, 149 (2005), págs. 328-346.

KRUSCHWITZ, P., *Terenz*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 2004.

KRUSCHWITZ, P., W.W. EHLERS y F. FELGENTREU (eds.), *Terentius poeta*, Múnich, Beck, 2007 (Zetemata, 127).

LEFÈVRE, E., *Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchges., 1969.

LENTANO, M., «*Patris pudor/matris pietas*, aspetti terminologici e valenze antropologiche del rapporto generazionale in Terenzio», *Aufidus*, 15 (1991), págs. 15-40.

LINDERSKI, J., «The *aediles* and the didascalia», *Ancient History Bulletin*, 1 (1987), págs. 83-88.

LOWE, J.C.B., «Terence's Four-Speaker Scenes», *Phoenix*, 51. 2 (1997), págs. 152-169.

LUDWIG, W., «The Originality of Terence and his Greek models», *GRBS*, 9 (1968), págs. 169-192.

MAURON, Ch., *Psychocritique du genre comique: Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Éditions J. Corti, 1964 (trad. esp. de la ter-

cera ed. francesa: *Psicocrítica del género cómico: Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*, Madrid, Arco Libros, 1998).

MINARINI, A., *Studi terenziani*, Bolonia, Pátron, 1987.

MIOLA, R. S., *Shakespeare and classical comedy: the influence of Plautus and Terence*, Oxford, Clarendon Press, 1994 (reimpr. con corr.: 1997).

MÜLLER, R., *Sprechen und Sprache Dialoglinguistiche Studien zu Terenz*, Heidelberg, 1997 (Bibliotek der Klassichen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2 Reihe, Band 99).

PARKER, H. N., «Plautus vs. Terence, audience and popularity reexamined», *American Journal of Philology*, 117 (1996), págs. 585-617.

POCIÑA, A., «Menandro en la comedia latina», en J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, págs. 345-367 (Estudios de Filología Griega, 3).

POCIÑA, A., B. RABAZA y M.ª F. SILVA (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Universidad de Granada-Universidad de Coimbra, 2006.

PRETE, S., *Capitoli su Terenzio*, Sassoferrato, Ist. Internazionale di Studi Piceni, 1990.

RAFFAELLI, R., «*Animum advortite*. Aspetti della comunicazione nei prologhi di Plauto (e di Terenzio)», *Dioniso*, 54 (1985), págs. 193-203.

ROSIVACH, V., *When a young man falls in love: sexual exploitation of women in New Comedy*, Londres-Nueva York, Routledge, 1998.

SLATER, N., «Two republican poets on drama, Terence and Accius», en ZIMMERMANN, B. (ed.), *Antike Dramen-Theorien und ihre Rezeption*, Stuttgart, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1992.

STROBEL, N., *Männliche Perspektive-weibliche Identität: Frauenbilder und Rollenkonzeptionen in den Komödien des Terenz*, St. Katharinen, Scripta-Mercaturae-Verlag, 2004.

TALADOIRE, B. A., *Térence, un théâtre de la jeunesse*, París, Les Belles Lettres, 1972.

TERZAGHI, N., *Prolegomeni a Terenzio*, Turín, 1931 (reimpr.: Bretschneider, Roma, 1970).

VAHLEN, J., *Über die Verschlüsse in den Komödien des Terentius*, Berlín, Verl. der Königl. Akad. der Wiss., 1990.

LA ANDRIANA

(Andria)

INTRODUCCIÓN[1]

Como ya hemos apuntado, *Andria* es el resultado de la *contaminatio* de dos comedias de Menandro: *Andria* y *Perínthia*[2]. Su tema de fondo es el tópico del conflico generacional: Simón descubre los amores entre su hijo Pánfilo y Gliceria, supuesta hermana de Críside, una prostituta de la isla de Andros. Tratando de dejar al descubierto a Pánfilo, finge haber pactado el casamiento de éste con Filúmena, hija de su vecino Cremes, de la cual está, a su vez, enamorado Carino. Ante ello, el esclavo Davo aconseja a Pánfilo que, a pesar de haberse comprometido con Gliceria tras quedar embarazada, no se niegue a la boda, lo cual llega a oídos de Carino, quien queda desesperado. Los acontecimientos se precipitan: Gliceria da a luz y Simón finalmente apalabra con Cremes lo que, en principio, era una boda fingida. Los planes de Davo han fracasado: sin querer, ha empujado a su joven amo a una boda no deseada. Tendrá que volver a improvisar un nuevo plan: hacer que Cremes vea al recién nacido para que

[1] Teniendo en cuenta que muchas de las cuestiones relativas a las distintas comedias ya han sido tratadas en la «Introducción general» y que otras se resolverán en las correspondientes notas a pie de página de la traducción, con el fin de evitar repeticiones enfadosas, en las introducciones particulares a cada obra me voy a ceñir a una exposición descriptiva de su argumento reduciendo al mínimo la discusión erudita.

[2] E. Bigott considera que las secciones procedentes de la *Perínthia* son: Acto I, escena 4; acto II, escenas 1, 2 y 5; vv. 625-669 y 702-714 del acto IV.

anule la boda. Con esto, Davo halla un respiro: al menos, Pánfilo no tendrá que casarse con Filúmena. Sin embargo, será la fortuna la que terminará de poner las cosas en su sitio: inesperadamente se presenta Critón, un pariente de Críside, el cual descubre a Simón y a Cremes que Gliceria no es quien pensaban. Es una ciudadana ateniense criada con la familia de Críside y nada menos que una hija perdida de Cremes. La comedia termina con la boda entre Gliceria y Pánfilo. Existe un segundo desenlace transmitido por la tradición manuscrita que no se debe a la pluma de Terencio: en él, la solución se remata con una doble boda, Pánfilo casado con Gliceria y Carino con Filúmena.

Existe un cierto consenso en considerar que ésta es la primera de las obras de Terencio (166 a. C.). Ello se confirma por el hecho de que en ella se descubren ciertos rasgos que evidencian su condición de trabajo primerizo. Al margen de un manejo algo tosco del período sintáctico, entre éstos cabe destacar una cierta torpeza en la exposición de los hechos: los motivos que expone Simón para hacer creer a Pánfilo que ha apalabrado su boda resultan muy poco creíbles, la hilazón entre la intriga principal de los amores de Pánfilo y la secundaria de los de Carino es muy lábil. De hecho, más que imbricadas las tramas están yuxtapuestas[3]. Tanto que Terencio omitió dar noticia del final de esta última y un anónimo autor, quizás del siglo II d. C., se vio en la necesidad de escribir un final que redondeara la comedia. El empleo del recurso de la anagnórisis es sumamente esquemático. En el resto de las comedias está mucho mejor engarzada con el resto de la trama. No obstante, en *Andria* ya se ven trazados con claridad todos los elementos del arte de Terencio: la delicadeza en el tratamiento de los caracteres, la preocupación pedagógica y la comprensión ante los errores humanos. Y en el plano formal,

[3] Un resumen de las inconsistencias de *Andria*, en E. J. KENNEY y W. CLAUSEN (eds.), *op. cit.*, págs. 142-143.

ya se definen los largos parlamentos narrativos que preludian la *fabula stataria* pura que manifestará en *Hecyra*. Con todo, la más significativa de las innovaciones que se aprecian en esta comedia es, sin duda, la reducción del papel del esclavo en la trama en beneficio de sus auténticos protagonistas, sus señores.

DISCREPANCIAS CON LA EDICIÓN DE KAUER-LINDSAY

	KAUER-LINDSAY	LECTURA ADOPTADA
106	Ei metui	Ei! Metui
171	SI.— *ante* eamus	SI.— *ante* i prae
248	hem	em
347	PA.— Mea...	CHA.— Mea...
369	fer[r]e	ferre
441	nosti?	nosti
533	CH.— Optato...	SI.— Optato...
580	[heus]	heus
615	productem	producam
682	em	hem
858	adportat	adportas
928-929	CR.— Hem? Perii!	CH.— Hem? Perii!
941	CR. Cum tua religione...	PA.— Cum tua religione...
979	em	eam
alt. ex. 10	copia ac	copiam hanc
alt. ex. 12	agissime	magissime
alt. ex. 16-19	CR.— animum... noveram	CR.— animum... PA.— id ita esse... licet CR.— alienus abs te... noveram

BIBLIOGRAFÍA

1. *Comentarios*

SHIPP, G. P., *Andria*, Melbourne, Oxford University Press, 1960.

2. *Estudios*

BELTRÁN CEBOLLADA, J. A., «*Andria* 369 y el infinitivo histórico en Terencio», en *Actas del VIII congreso español de estudios clásicos*, Vol. I, 1994, págs. 419-426.

BIGOTT, E., *Die Komposition der Andria des Terenz*, Bochum-Langendreer, Druck Heinrich Pöppinghaus, 1939.

CALBOLI, G., «Terenzio, *Andria* 481-488», *Philologus*, 124 (1980), págs. 33-67.

CAMILLONI, M. T., «Significato dell'*Andria*», en *Sulle vestigia degli antichi Padri*, Ancona, Linotypia Benedetti, 1985, págs. 173-175.

GOLDBERG, S. M., «The dramatic balance of Terence's *Andria*», *Class. e Mediev.*, 33 (1981/1982), págs. 135-143.

LEFÈVRE, E., «Das Wissen der Bühnenpersonen bei Menander und Terenz am Beispiel der *Andria*», *Museum Helveticum*, 28 (1971), págs. 21-48.

MCGARRITY, T. K., «Thematic unity in Terence's *Andria*», *Trams. of the Amer. Philol. Assoc.*, 108 (1978), págs. 103-114.

RICHARDSON, L., «The moral problems of Terence's *Andria* and reconstruction of Menander's *Andria* and *Perinthia*», *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 38 (1998), págs. 173-185.

RONCONI, A., «Analisi del prologo dell'*Andria*», *Riv. di Cult. Class. e Mediev.*, 20 (1978), págs. 1129-1148.

VICTOR, B. A., «The *alter exitus Andriae*», *Latomus*, 48 (1989), págs. 63-74.

—, «Four Passages in the *Andria* of Terence», *EMC*, 15. 3 (1996), págs. 371-377.

—, «Remarks on the *Andria* of Terence», *HSPh*, 95 (1993), pág. 273.

ZORZETTI, N., «Ruoli minori e struttura etica nell'*Andria* terenziana», *Quaderni triestini sul teatro antico*, 2 (1969), págs. 95-110.

LA ANDRIANA

DIDASCALIA[1]
(reconstruida por J. R. Bravo)

REPRESENTADA EN LOS JUEGOS MEGALENSES[2].
SIENDO EDILES CURULES[3] MARCO FULVIO Y MANIO GLABRIÓN.
LA DIRIGIÓ LUCIO AMBIVIO TURPIÓN.
COMPUSO LA MÚSICA FLACO, LIBERTO DE CLAUDIO,
TODA ELLA PARA FLAUTAS IGUALES[4].
COMEDIA GRIEGA DE MENANDRO.
PRIMERA PIEZA DEL AUTOR.
DURANTE EL CONSULADO DE MARCO MARCELO Y GAYO SULPICIO[5].

PERÍOCA DE GAYO SULPICIO APOLINAR

Pánfilo deshonra a Gliceria, a quien erróneamente se tenía por hermana de una cortesana natural de Andros; y, tras haber-

[1] *Andria* es la única de las comedias de Terencio que nos ha llegado sin la correspondiente didascalia. La versión que presentamos se basa en la reconstrucción que J. R. BRAVO, *op. cit.*, pág. 174, realiza a partir de algunos de los datos que suministra el comentario de Donato, 36, 3, W: *Haec prima facta est, acta ludis Megalensibus M. Fulvio M'. Glabrione Q. Minucio Valerio aedilibus curulibus. Egerunt L. Atilius Praenestinus et L. Ambivius Turpio. Modos*

la dejado embarazada, le jura hacerla su esposa, pues[6] su padre lo había prometido a otra, hija de Cremes. Y cuando el padre descubre este amor, con el deseo de conocer las intenciones de su hijo, simula que la boda se va a celebrar. Pánfilo, por consejo de Davo, no se resiste. Mas cuando Cremes ve al hijito de Gliceria, rompe el compromiso y lo rechaza como yerno. Luego, tras reconocer inesperadamente a Gliceria como hija, se la entrega a Pánfilo como esposa y la otra a Carino.

---

fecit Flaccus Claudi filius (!) tibiis paribus vel sinistris. Et est tota Graeca (!). Edita M. Marcello C. Sulpicio consulibus. Obsérvese cómo el texto de Donato ofrece el nombre de tres ediles curules, cuando lo esperable es que sólo aparecieran dos. Es posible que el nombre de Quinto Minucio Valerio se haya deslizado en su texto procedente de alguna reposición de la obra. Lo mismo podemos decir del desconocido Atilio Prenestino que figura como primer actor junto a Ambivio Turpión. Por otra parte, Donato yerra al considerar al músico Flaco «hijo de Claudio». Es obvio que es su liberto o su esclavo. Respecto a la expresión de Donato *est tota Graeca* sólo es posible conjeturar que nos hallamos ante una corruptela surgida en el proceso de transmisión textual. En efecto, semejante afirmación no resulta significativa en la medida en que tanto por la ambientación, como por los personajes y modelos es una comedia totalmente griega, como lo es el resto de la *palliata*.

[2] Instituidos en el año 204 a. C. por Escipión Nasica durante la Segunda Guerra Púnica, los Juegos Megalenses se celebraban en honor de la *Magna Mater*, deidad originaria de Asia Menor (Ovid., *Fast.* IV, 194 y ss.). Se desarrollaban entre el 4 y el 10 de abril y su organización corría a cargo de los ediles curules. En un primer momento, consistían en la exhibición de espectáculos circenses *(Cf. Hec.* 4). Desde 194-191 a. C. en ellos se incluyó la representación de obras teatrales (Liv., XXIV 14 y XXXIV 54). Según especifican las didascalias, nuestro autor estrenó en ellos todas sus obras salvo *Phorm.* y *Adelph.*

[3] Elegidos por los Comicios Tributos, los *aediles curules* constituyen una magistratura colegiada, desempeñada alternativamente por patricios y plebeyos, cuya misión fue, en un principio, la de organizar espectáculos públicos. Posteriormente asumieron otras funciones como la de supervisar mercados, abastecimientos y también funciones policiales (Cic., *Leg.* III, 7).

ELENCO DE PERSONAJES

PRÓLOGO
SIMÓN, *viejo*, padre de Pánfilo
SOSIAS, *liberto* de Simón
DAVO, *esclavo* de Simón
MÍSIDE, *esclava* de Gliceria
PÁNFILO, *muchacho*, hijo de Simón y amante de Gliceria
CARINO, *muchacho*, enamorado de Filúmena, prometida de Pánfilo
BIRRIAS, *esclavo* de Carino
LESBIA, *vieja*, partera
GLICERIA, *muchacha*, amada por Pánfilo; finalmente reconocida como Pasibula, hija de Cremes
CREMES, *viejo*, padre de Filúmena y de Gliceria
CRITÓN, *viejo*, pariente de Críside, supuesta hermana de Gliceria
DROMÓN, *esclavo* lorario[7] de Simón
CANTOR

---

[4] Remitimos a las consideraciones sobre los instrumentos musicales que hemos expuesto en nuestra «Introducción general».

[5] Año 166 a. C.

[6] Teniendo en cuenta el sentido inequívocamente causal de *nam*, lo traducimos como tal. Sin embargo, como advierte A. Cappelletti, *op. cit., n. ad loc.*, quizás el texto sea más inteligible viendo en él un *aunque* o un *pero*.

[7] Se trata de un *servus lorarius*, esto es, el sayón encargado de administrar con el *lorum* (látigo) los castigos a los demás esclavos. *Cf.* Plaut., *Capt.* 110 y ss.

ESCENA

Una calle de Atenas, en la que se hallan las casas de Simón y Gliceria, y muy posiblemente la de Carino[8]. No todos los editores y comentaristas ubican la casa de Carino en escena, ya que las indicaciones del texto no lo permiten asegurar. La convención teatral hace que la salida de la derecha, desde el punto de vista de los espectadores, conduzca al foro, y la de la izquierda al puerto o al campo.

PRÓLOGO

El poeta, cuando por primera vez tomó la decisión de escribir, creyó que la única preocupación que se le ofrecía era la de dar gusto al público con las comedias que escribiera. Sin embargo, se ha dado cuenta de que la situación ha resultado ser muy otra, pues malgasta sus esfuerzos escribiendo prólogos, no para contar el argumento[9], sino para responder a las maledicencias de un viejo y malvado poeta[10]. Ahora os suplico que prestéis atención a lo que se le achaca. Menandro compuso la *Andria* y la *Perinthia*[11].

---

[8] Una detallada discusión sobre esta cuestión, en J. R. BRAVO, *op. cit.*, pág. 181, n. 12.

[9] Tal es la función del prólogo en las piezas de Plauto. Para la función del prólogo en la comedia romana remitimos a las consideraciones que hemos realizado en la «Introducción general».

[10] Se trata de su enemigo literario Luscio Lanuvino, con quien Terencio polemizará a lo largo de todos sus prólogos, salvo el de *Hecyra*, sin nombrarlo, seguramente para eludir una *actio iniuriarum*. Sabemos de su nombre gracias a la mención de Donato. Remitimos a las consideraciones que sobre él hemos realizado en la «Introducción general».

[11] De la *Andria* y de la *Perínthia* de Menandro sólo se conservan 13 y 11 fragmentos respectivamente, todos ellos de muy escasa entidad. Si *Andria* alu-

Quien conozca cualquiera de las dos, conoce ambas. No se diferencian en su argumento, por más que estén compuestas con lenguaje y estilo diferentes. Él reconoce que de la *Perinthia* trasladó a *La Andriana* los elementos que le convenían sirviéndose de ellos como de cosa propia. Eso es lo que le censuran esos tales al sostener que no es correcto contaminar las obras. Y entendiendo tanto, ¿no actúan como si no entendieran nada? Cuando lo acusan, acusan a Nevio, a Plauto o a Enio[12], a quienes nuestro autor tiene por modelos cuya negligencia prefiere imitar antes que seguir la mediocre diligencia de esos otros. Les aconsejo que en adelante se tranquilicen y pongan fin a sus maledicencias, no sea que se vayan enterando de sus propios fallos. Guardad silencio, permaneced con ánimo benevolente y enteraos de la trama para formaros una idea precisa de si al autor le resta alguna esperanza y si tenéis que venir a ver o rechazar de antemano las nuevas comedias que en adelante seguirá haciendo.

---

de al gentilicio de Gliceria, supuestamente nacida en Andros, *Perínthia* aludiría a Perinto, ciudad de Tracia. Muchas comedias griegas y latinas toman su título del lugar de procedencia del protagonista; así por ejemplo, *Sikyonios*, *Samia*, *Tarentilla*, *Persa*, *Poenulus*.

[12] La ausencia de Cecilio Estacio en esta serie de los dramaturgos latinos que practicaron la *contaminatio* puede ser un indicio de que éste no se sirvió de ella en su producción dramática.

ACTO I

ESCENA PRIMERA[13]

SIMÓN, SOSIAS (UNOS ESCLAVOS)

SIMÓN.— *(Dirigiéndose a los esclavos.)* ¡Vosotros, llevaos esas provisiones para adentro, andando[14]! *(Los esclavos entran en casa; dirigiéndose a Sosias.)* Sosias, espera un momento, que quiero decirte dos palabras.

SOSIAS.— Dalas ya por dichas. Por supuesto, querrás que procure que todo esto quede bien cocinado.

SIMÓN.— No; otra cosa.

SOSIAS.— ¿En qué más pueden ayudarte mis habilidades?

SIMÓN.— En nada me son menester tus habilidades para el asunto que estoy preparando; sino dos virtudes que me he dado cuenta de que siempre has tenido bien asentadas: la fidelidad y la discreción.

SOSIAS.— Estoy a la espera de saber qué quieres.

SIMÓN.— Desde que te compré, desde bien chico, sabes que en mi casa siempre has llevado un trato justo y benigno. Como me

[13] Donato nos informa de que la *Andria* de Menandro daba comienzo con un monólogo de Simón. La escena dialogada que presenta Terencio deriva de la *Perínthia*, pero en ésta los personajes eran el *senex* y su esposa, que aquí ha sido sustituida por la figura del liberto Sosias, personaje protático cuya función dramática hemos expuesto en detalle en nuestra «Introducción general». Por otra parte, como ya hemos señalado, la figura del liberto es por completo extraña al mundo de la *palliata* y quizás su presencia se deba, de alguna manera, a un intento de Terencio de hacer un guiño sobre sí mismo.

[14] Se trata de las viandas que han traído del mercado para la celebración de la boda de Pánfilo.

servías con la nobleza propia de un hombre libre[15], concediéndote la mayor recompensa que tenía, de esclavo te hice mi liberto.

SOSIAS.— Bien lo recuerdo.

SIMÓN.— No cambiaría mi decisión.

SOSIAS.— Simón, si en el pasado o en el presente he hecho algo que te haya agradado, me alegro, y te agradezco que, a tu vez, me guardes gratitud. Pero me molesta que me lo recuerdes porque es como si me reprocharas haberme olvidado de tus favores. ¡Hala, dime en dos palabras lo que quieres de mí!

SIMÓN.— Lo haré. Sobre este asunto, empezaré por advertirte que, pese a lo que crees, esta boda no es de veras.

SOSIAS.— ¿Por qué la simulas, pues?

SIMÓN.— Te vas a enterar de toda la historia desde el principio[16]. Así, sabrás de la vida de mi hijo, de mis planes y de qué quiero que hagas sobre el particular. Pues bien, Sosias, mi hijo, en cuanto lo licenciaron del servicio militar[17] y tuvo la posibilidad de vivir con más libertad —pues antes, ¿cómo se podía saber o conocer su carácter mientras lo impedían la edad, el miedo y el maestro? ...

SOSIAS.— Es verdad.

[15] A lo largo de toda la obra de Terencio se establecen con absoluta nitidez las diferencias entre los caracteres del esclavo y del hombre libre. Para esta cuestión, remitimos a las consideraciones expuestas en la «Introducción general».

[16] En este punto da comienzo la sección informativa que da cuenta de los antecedentes del conflicto que en el original griego quedarían expuestos en el prólogo.

[17] Así traducimos la expresión *excessit ex ephebis*, literalmente «salió de la clase de los efebos». La efebía es el período en el que los jóvenes atenienses de entre dieciocho y veinte años prestan su servicio militar. Tras ella, éstos alcanzan la mayoría de edad y derechos ciudadanos plenos. El hecho de que Terencio se limite a transcribir el término directamente del griego significa que la institución ya era conocida por el público romano. En Roma, la mayoría de edad se asumía a los dieciséis años mediante la imposición de la *toga virilis*.

SIMÓN.— ... de lo que hacen casi todos los muchachos, lo de entregarse a alguna afición, criar caballos o perros para la caza[18], o a los filósofos, él no frecuentaba ninguna de ellas en particular más que las demás, sino que todas las practicaba con moderación. Yo estaba contento.

SOSIAS.— No sin razón, pues considero que en la vida no hay principio más útil que aquello de «nada en demasía»[19].

SIMÓN.— Su vida era la siguiente: soportaba con amabilidad y toleraba a todo el mundo; se entregaba a cualesquiera con los que convivía, plegándose a sus gustos, sin contrariar a nadie, ni ponerse a sí mismo por delante de ellos jamás, que es el medio más fácil para procurarse alabanzas sin ser envidiado y granjearse amigos[20].

SOSIAS.— Sabiamente dispuso su vida, pues en estos tiempos la adulación procura amigos y la verdad odio.

SIMÓN.— Entretanto, hace tres años, cierta mujer, de belleza sobresaliente y en la flor de la edad, forzada por la pobreza y la despreocupación de sus deudos, emigró desde Andros[21] a esta vecindad.

SOSIAS.— ¡Ay, me temo que la andriana ha de procurarnos alguna desgracia!

---

[18] Estas aficiones forman parte del tópico de la descripción de los jóvenes atenienses de familia rica. *Cf.* AR., *Nub.* 15; MEN., *Samia* 14-15.

[19] Con el *nequid nimis* nos hallamos aquí ante la máxima délfica *méden ágan* («nada en demasía»), que, según la tradición, hizo grabar Solón en el frontón del templo de Apolo. ARIST., *Rhet.* 1389b, atribuye la máxima a Quilón de Esparta. Por otra parte, MEN., *Sent.* 762, da cuenta de la otra máxima délfica: «El *conócete a ti mismo* es útil para todos». De ahora en adelante, vamos a citar varias de las *Sententiae* de Menandro, siempre a través de la traducción de R. M.ª Sánchez-Elvira y F. García Romero, Madrid, Gredos, 1999.

[20] *Cf.* MEN., *Sent* 59: «Agrada a todos tú, no sólo a ti mismo»; 102: «Desea agradar a todos, no sólo a ti mismo».

[21] Isla griega de 405 km^2, ubicada en la costa oriental del Ática, a 89 kilómetros del Pireo. Es la más septentrional de las Cícladas.

SIMÓN.— Al principio, ella vivía castamente, con penurias y esfuerzo, buscándose el sustento con el huso y el telar[22]. Pero después de que se le acercó un amante con promesas de dinero, uno solo y luego otro también, según la propensión de todos los seres humanos para ir de la fatiga al placer, aceptó el acuerdo, y después empezó el oficio. Los que por aquel entonces eran sus amantes, como suele pasar, llevaron allí a mi hijo para reunirse todos juntos[23]. E inmediatamente me dije: «Lo han atrapado sin remisión. Le han dado de lleno»[24]. Por las mañanas, yo espiaba a los esclavos[25] de ellos en sus idas y venidas. Les preguntaba: «Atiende, mozo, dime, hazme el favor, ¿quién estuvo ayer con Críside?»; pues ése era el nombre de la andriana.

SOSIAS.— Entiendo.

SIMÓN.— Me decían que Fedro o Clinias o Nicérato. Pues por entonces esos tres eran a la vez sus amantes. *(Reproduciendo el diálogo con los amantes de Críside.)* «Oye, y Pánfilo, ¿qué?» «¿Qué?» «Entregó su escote[26] y cenó.» Y yo contento.

---

[22] Éstas son las labores que, tanto en Grecia como en Roma, caracterizan tópicamente la actividad de la mujer honesta (la *lanifica*). *Cf. Heaut.* 285.

[23] La expresión *filium / perduxere illuc, secum ut una esset, meum* resulta en latín ambigua, en la medida en que según el significado que se le atribuya al infinitivo *esse* podría traducirse también *para cenar*. La alusión a la *cena* en el contexto de la *palliata* comporta la connotación específica de que el muchacho ha acudido a un convite celebrado en casa de una prostituta. *Cf. Eun.* 440 y ss.; *Adelph.* 26.

[24] Según señala Donato, *captus est* («lo han atrapado») es una expresión propia del léxico de la caza; y *habet* («le han dado de lleno») es una expresión propia de los juegos gladiatorios que remitiría a un sentido del tipo *habet vulnus*.

[25] Se trata de los esclavos llamados *advorsitores*, cuyo cometido consistía en acompañar al amo en sus salidas nocturnas tanto para protegerlo como para iluminar su camino. Al amanecer, lo iban a recoger cuando salía de la casa de la cortesana. Una situación idéntica en *Adelph.* 26-27 o en PLAUT., *Most.* 876.

[26] En latín *symbolam*, grecismo por *symbolé*, término que, en un principio, significa *convención, acuerdo*, y que luego pasa a designar la cantidad de dinero *(escote)* con que cada comensal contribuía a la celebración de un ban-

Y al otro día preguntaba también. Comprobaba que Pánfilo no tenía nada que ver en el asunto. La verdad, pensaba que había suficientes pruebas de que mi hijo era todo un ejemplo de moderación. Pues quien suele tratar con gentes de esa catadura sin que, pese a todo, se le altere por ello el carácter, ten por seguro que ya puede asumir la dirección de su propia vida[27]. Esto no sólo me complacía a mí, sino que todos a una me colmaban de parabienes celebrando mi suerte por tener un hijo adornado de tales cualidades. ¿Qué más se puede decir? Llevado por esta reputación, Cremes tomó la iniciativa de concederle a mi hijo a su única hija como esposa con una espléndida dote. Me pareció bien. Se la prometí[28]. Hoy es el día fijado para la boda.

SOSIAS.— ¿Y qué impide que se celebre de veras?

SIMÓN.— Te vas a enterar. Casi por aquellos mismos días en que todo esto pasaba, se murió Críside, la vecina de al lado.

SOSIAS.— Menos mal. Me has hecho feliz. ¡Ay, miedo me daba esa Críside!

SIMÓN.— Por entonces, mi hijo era íntimo de los amantes de Críside y con ellos preparaba el funeral. Entretanto estaba triste, a veces estallaba en llanto. En esos momentos me pareció bien. Me decía: «Si, habiendo sido tan leve el roce con ella, se toma con tanto sentimiento su muerte, ¿qué haría si hubiera sido su amante? ¿Qué hará por mí, su padre?». Yo me imaginaba que todas estas demostraciones respondían a los sentimientos propios de un espíritu delicado y una sensible condición.

---

quete. *Cf.* PLAUT., *Curc.* 473-474: *Ibidem erunt scorta exoleta quique stipulari solent, / symbolarum collatores apud forum piscarium.* Asimismo, PLAUT., *Stich.* 432 y 438.

[27] *Cf.* MEN., *Sent.* 468: «Es una dicha criar a un hijo disciplinado».

[28] Tanto en Grecia como en Roma, en donde la *patria potestas* confería ilimitados poderes al *paterfamilias* sobre sus hijos, la elección de esposa para éstos recaía en los padres. Tal es la razón por la que Pánfilo jamás ha visto a Filúmena (vv. 250-251). De la misma manera, *Hec.* 124; *Heaut.* 1060.

¿Para qué detenerme en tanto detalle? Yo, por mi hijo, también me presenté en el funeral sin sospechar todavía nada malo.

SOSIAS.— ¿Eh? ¿Qué pasó?

SIMÓN.— Lo sabrás. Sacaron el cadáver y lo acompañamos. Entretanto, entre las mujeres que estaban allí, acerté a ver a una muchachita en particular, de unas hechuras...

SOSIAS.— ¿Estupendas, tal vez?

SIMÓN.— ... y una cara, Sosias, tan recatada, tan encantadora...: el no va más. Y como me pareció que se lamentaba más que las demás y como también destacaba entre ellas por lo distinguido y noble de su porte, me acerqué a las esclavas de su séquito a preguntarles por ella. Me contestaron que era hermana de Críside. Entonces me dio una corazonada. ¡Tate! Eso era, de ahí salían aquellas lágrimas, eso era aquella pena.

SOSIAS.— ¡Miedo me da a dónde vas a parar!

SIMÓN.— Entretanto, avanzaba la comitiva fúnebre; la seguimos, llegamos al sepulcro. La pusieron sobre la pira y se lloró. En éstas, la hermana que te he mencionado, en un exceso de riesgo e imprudencia, se arrimó demasiado a las llamas. Y en ese preciso instante, Pánfilo, fuera de sí, reveló el amor que tan bien había disimulado y escondido. Salió corriendo. Abrazó a la mujer por la cintura diciéndole: «Gliceria[29] mía, ¿qué haces? ¿Por qué te arrojas a la muerte?». Entonces, ella se dejó caer sobre él llorando con tanta familiaridad que fácilmente se veía el tiempo que llevaban de amantes.

SOSIAS.— ¿Qué me dices?

SIMÓN.— De allí me volví indignado y lleno de desazón. No había motivos suficientes para hacerle ningún reproche. Él me

---

[29] En latín *Glycerium.* El nombre de la muchacha es un diminutivo de *Glykéra*, nombre femenino evidentemente relacionado con *glykýs* (dulce) y frecuente en la comedia de Menandro. Así, también lo lleva la protagonista de la *Perikeiroméne.*

habría dicho: «¿Qué he hecho? ¿Qué delito he cometido o en qué he faltado, padre? Ella ha querido arrojarse al fuego y se lo he impedido. La he salvado». Una explicación razonable.

SOSIAS.— Piensas bien; pues si reprendieras a quien ha salvado una vida, ¿qué le harías a quien causara un perjuicio o una lesión?

SIMÓN.— Al día siguiente, me vino Cremes gritando que era una canallada indigna. Que se había enterado de que Pánfilo tenía a esa forastera por esposa[30]. Se lo negué porfiadamente. Él insistía en que era un hecho. Finalmente, cuando lo dejé, su opinión era la de negarse a entregarnos a su hija.

SOSIAS.— Y tú entonces, ¿a tu hijo no lo...?

SIMÓN.— Ni siquiera eso era motivo suficientemente grave como para reprenderlo.

SOSIAS.— ¿Cómo? Dime.

SIMÓN.— Me podría decir: «Padre, tú mismo me has fijado un término para esta relación. Ya me falta poco para vivir al gusto ajeno; ahora, entretanto, déjame vivir a mi aire».

SOSIAS.— Por tanto, ¿qué posibilidad te queda para reprenderlo?

[30] Como señala Donato, la indignación de Cremes no se debe a que Pánfilo mantenga relaciones con Gliceria, sino a que la tenga como esposa, *pro uxore*, lo cual podía acarrear serios problemas legales. A este respecto la ley ateniense declaraba lo siguiente: «Si un extranjero cohabitare con una ciudadana por cualquier medio o artificio, denúncielo ante los tesmótetas el que quisiere de los atenienses a quienes es lícito. Si fuere condenado, sea vendido él y su hacienda, y la tercera parte sea de quien hubiese conseguido la condena. Sea también si la extranjera cohabitare con el ciudadano según las mismas normas, y el que cohabitare con la extranjera que hubiere sido condenada deba mil dracmas» (DEM., *In Neaer.* 16, trad. de J. M. Colubi Falcó, Madrid, Gredos, 1983). De ahí, la obsesión de los padres de la comedia ática con que sus hijos se atengan a los principios de legalidad del matrimonio con ciudadanas atenienses. *Cf. Eun.* 889-890. Como Gliceria todavía no ha sido reconocida como ciudadana, no puede ser beneficiaria de la condición de esposa legal.

SIMÓN.— Si, por un amorío, se niega a casarse, para empezar, éste sería su primer desplante merecedor de castigo. Y ahora, mediante esta boda falsa, estoy procurando armarme de una auténtica razón para reprenderlo si se niega. Al mismo tiempo, el canalla de Davo, si tiene algún plan, que lo lleve a cabo, ahora que sus trapacerías en nada me perjudican. Creo que él se va a esforzar en hacer todo lo posible con uñas y dientes, más por fastidiarme a mí que por complacer a mi hijo.

SOSIAS.— ¿Por qué?

SIMÓN.— ¿Me lo preguntas? Malas intenciones, mala catadura... Aunque, de verdad, si me entero de que él... Pero ¿para qué hablar más? Ahora bien, si las cosas salieran a mi gusto y Pánfilo no se resistiera, aún queda Cremes, ante el cual tendré que excusarlo. Y espero lograrlo. Ahora, tu tarea consiste en fingir bien los preparativos de la boda, espantar a Davo y vigilar los movimientos de mi hijo y los planes que concierte con él.

SOSIAS.— Es suficiente. Me voy a ocupar de todo. Ahora vayámonos adentro ya.

SIMÓN.— Ve por delante. Te sigo. *(Sosias entra en casa*[31]*.)*

[31] Aquí acaba la intervención de Sosias en la comedia. Su presencia ha servido para informar al público de los antecedentes del problema y la peripecia cómica queda, en adelante, en manos de los protagonistas de la obra. Sin embargo, obsérvese que Terencio, autor primerizo, comete el error de hacer que Simón le dé a Sosias el encargo de meterle miedo a Davo con el fin de que éste no evite la boda (v. 168). Sin embargo, no llegaremos a saber si Sosias cumple o no las órdenes de su amo, ya que no vuelve a aparecer en el resto de la comedia, ni siquiera mencionado en tercera persona. Semejante incongruencia no se va a volver a repetir en el resto de las obras de Terencio, quien en adelante pondrá más cuidado en evitar que sus personajes protáticos dejen cabos sueltos en la trama de la comedia.

ESCENA SEGUNDA

SIMÓN, DAVO

SIMÓN.— *(A solas.)* No hay ninguna duda de que mi hijo no quiere casarse. ¡Menudo susto me he dado cuenta que tenía Davo cuando oyó que se iba a celebrar la boda! *(Ve a Davo que sale de casa.)* Pero es él el que sale a la calle.

DAVO.— *(A solas, y sin ver a Simón.)* Ya se me hacía raro que el asunto acabara así y miedo me daba adónde iba a parar la imperturbable indulgencia de mi amo, quien, tras haberse enterado de que no se le iba a dar esposa a su hijo, en ningún momento habló con ninguno de nosotros ni se lo tomó a mal.

SIMÓN.— *(Aparte.)* Sin embargo, ahora hablará y, según me parece, no sin ocasionarte un serio disgusto.

DAVO.— *(A solas sin ver a Simón.)* Quiso que, desprevenidos, nos dejáramos llevar por una falsa alegría y, ya una vez sin miedo, así *(Hace el gesto correspondiente.)*, caer sobre nosotros, confiados y adormilados, para que no hubiese tiempo de urdir nada para desbaratar la boda. ¡Qué astuto!

SIMÓN.— *(Aparte.)* ¿Qué dice ese criminal?

DAVO.— *(Oye a Simón.)* ¡Es el amo, y no lo había visto!

SIMÓN.— ¡Davo!

DAVO.— ¿Eh, qué pasa?

SIMÓN.— ¡Párate un momento conmigo!

DAVO.— *(Aparte.)* Y éste, ¿qué querrá?

SIMÓN.— ¿Qué cuentas?

DAVO.— ¿Sobre qué?

SIMÓN.— ¿Me preguntas? Corre el rumor de que mi hijo tiene un lío.

DAVO.— ¡De eso se preocupa la gente, claro!

SIMÓN.— ¿Me atiendes o no?

DAVO.— Claro que sí.

SIMÓN.— Pero sería propio de un padre injusto que ahora me pusiera a investigar esas habladurías. De hecho, no me importa en absoluto lo que haya hecho antes. Mientras las circunstancias lo consintieron, he permitido que colmara sus caprichos. Ahora, el día de hoy nos depara otra vida y requiere otro comportamiento[32]. Por eso te ruego e incluso, si es justo, te suplico, Davo, que ahora lo encamines. ¿Qué quiero decir con esto? Todos los que tienen una amante llevan a mal que se les case...

DAVO.— Eso tengo entendido.

SIMÓN.— ... y entonces, si uno con el ánimo endeble toma un mal guía para este asunto, éste casi siempre lo acaba haciendo tomar el peor camino[33].

DAVO.— ¡Por Hércules, no te entiendo[34]!

SIMÓN.— *(Con ironía.)* No, ¿eh?

DAVO.— ¡No! ¡Que soy Davo y no Edipo[35]!

SIMÓN.— ¿Por supuesto, quieres, pues, que te cuente sin rebozo el resto?

DAVO.— Claro que sí.

SIMÓN.— Davo, si hoy me llego a enterar de que intentas cualquier ardid para impedir esa boda o de que en este asunto quieres demostrar lo astuto que eres, te daré una tunda y te enviaré al molino hasta que mueras[36]. Y con la condición de la

[32] *Cf.* CIC., *Fam.* 4, 9, 2: *Tempori cedere, id est necessitati parere, semper sapientis est habitum*; PSEUD. CAT., *Dist.* 1, 7: *Temporibus mores sapiens sine crimine mutat.*

[33] *Cf.* MEN., *Sent.* 808: «Las malas compañías echan a perder hábitos buenos», cita que, por su parte, recoge S. Pablo (1 Cor., 15, 33).

[34] Evidentemente, el «mal guía» al que alude irónicamente Simón es el propio Davo, quien finge no darse cuenta de la indirecta.

[35] Edipo, quien supo resolver los acertijos de la esfinge, es citado aquí como ejemplo de sutileza e inteligencia

[36] Si bien la vida de los esclavos domésticos era hasta cierto punto lleva-

maldición siguiente: que, si te saco de allí, yo he de ir a la molienda en tu lugar. ¿Qué? ¿Lo has entendido? ¿O ni por ésas?

Davo.— Al contrario, muy bien. ¡Hay que ver con qué claridad te acabas de explicar! No te has ido con rodeos.

Simón.— ¡En cualquier cosa toleraría que me engañaran antes que en esto!

Davo.— Te lo ruego, habla de cosas agradables.

Simón.— ¿Te burlas de mí? No me engañas. Pero te lo digo: no obres a la ligera y no digas luego que no se te había advertido. ¡Ten cuidado! *(Sale de escena.)*

ESCENA TERCERA

Davo

Davo.— *(A solas.)* En verdad, Davo, no hay lugar ni para la pereza ni para la cobardía, según acabo de entender la opinión del viejo respecto a esta boda; pues, si no soy astuto en prevenirla, acabará por hundirnos a mí o a mi amo[37]. No estoy seguro de qué hacer, si ayudar a Pánfilo o hacer caso al viejo. Si abandono al uno, temo por su vida; pero si le ayudo, temo las amenazas del otro. Y a ése es difícil engañarlo. Para empezar, ya se ha enterado de ese amorío. Me acecha hostil para que no organice ningún embrollo en la boda. Si se da cuenta, estoy perdido; o si le apetece, encontrará una excusa para mandarme, con o sin razón, de cabeza al molino. A estas desgracias se me suma también que la andriana —ya sea su esposa, ya su querida— está embarazada de Pánfilo. Merece la pena oír su atrevimiento, pues es cosa de dementes y no de amantes[38]: naciera lo que naciera, decidieron reconocerlo[39]. Y ahora están planeando juntos la impostura de que ella es ciudadana ateniense[40]. *(Paro-*

---

dera, la de los siervos de las explotaciones agrarias y, en particular, la de los encargados de la molienda debía de ser terrible. Apuleyo nos transmite un vívido cuadro de la existencia de los esclavos en un molino de trigo: «¡Dioses celestiales! ¡Qué hombres tan miserables había allí! Hombres cuya piel estaba pintarrajeada por los cardenales amoratados de los latigazos; cuya espalda, cubierta de llagas, estaba más semioculta que protegida por unos harapos hechos trizas; algunos cubrían tan sólo su bajo vientre con un exiguo taparrabos. Todos los demás iban vestidos con túnicas tan destrozadas que a través de sus jirones dejaban ver totalmente sus cuerpos». (Apul., *Met.* IX 12; trad. de S. Segura Munguía).

[37] Verso idéntico a *Phorm.* 181ª.

[38] Así tratamos de reproducir el juego de palabras *amentium / amantium.*

[39] *Quidquid peperisset decreverat tollere* (v. 219), esto es, que Pánfilo había decidido reconocer a la criatura independientemente de su sexo. La costumbre romana exige que el recién nacido sea depositado a los pies del padre, quien puede o no alzarlo *(tollere)* en su brazos a los ocho días de su nacimiento *(dies lustricus)*, acto que materializa simbólicamente el reconocimiento paterno. En caso negativo, el niño será expuesto y su destino será o bien la muerte o bien que lo recoja cualquiera, en general un mercader de esclavos. *Cf. Hec.* 400; *Heaut.* 615, 630, 650-651; Plaut., *Cist.* 184 y ss. En el caso concreto de Roma, delante del templo de *Pietas*, estaba la *columna lactaria*, donde quedaban expuestos los bebés abandonados (Paul. Diac., 105 L). El padre que abandonaba al niño perdía la *patria potestas* sobre él y la decisión de considerarlo libre o esclavo quedaba a la voluntad de quien lo recogía *(Cod. Theod.* V 9, 1). Sólo en el derecho tardío, con Justiniano, el expósito será declarado automáticamente libre *(Corp. Iur. Civ.* VIII 51, 3).

[40] En caso de que la víctima de una violación sea una ciudadana, la convención cómica obliga al violador a contraer matrimonio con ella. Remarcamos en este punto que tal obligación no responde a ningún precepto legal ateniense, como dan a entender otros traductores en sus notas, sino que se trata de una mera convención cómica. *Cf.* A. C. Scafuro, *The forensic stage: settling disputes in Greco-Roman New Comedy*, Cambridge University Press, 1997, págs. 241-243. En cualquier caso, esta circunstancia resulta muy adecuada en la medida en que Pánfilo y Gliceria habrían decidido hacer pasar a esta última

diando a Pánfilo.) «Hubo hace tiempo un anciano mercader cuya nave naufragó junto a la isla de Andros y él murió.» Y que, habiendo sido arrojada allí la huerfanita, fue recogida por el padre de Críside. ¡Comedias! ¡De verdad, a mí no me parece verosímil, por Hércules! Mas ellos están encantados con su historia. *(Ve a Míside, que sale de casa de Gliceria.)* ¡Pero Míside sale de casa de Gliceria! Me voy al foro[41] a buscar a Pánfilo, no sea que su padre lo sorprenda sin estar al tanto de la situación. *(Sale de escena.)*

ESCENA CUARTA

MÍSIDE

MÍSIDE.— *(Gritando hacia el interior de la casa de Gliceria.)* Arquílide[42], ya te he oído hace un rato. Mandas ir a buscar a Lesbia. ¡Por Pólux, que de verdad esa mujer es una borracha y una atrevida y no merece que se le confíe una mujer en su primer parto! Sin embargo, la traeré. *(Dirigiéndose a los espectadores.)* No os perdáis lo pesadita que se ha puesto la vieja, sólo porque se juntan las dos para beber. ¡Dioses, os ruego que le concedáis a la una un parto fácil y a la otra la ocasión de errar en cualquier otro! *(Ve a Pánfilo, que entra en escena.)* Pero ¿cómo es que veo a Pánfilo tan abatido? Miedo me da lo que pueda pasar. Esperaré para saber qué tribulaciones nos trae este trajín.

por ciudadana ateniense. Irónicamente las aprensiones del viejo se harán realidad cuando se descubra que efectivamente Gliceria es ateniense. De hecho, en Atenas la violación era un delito menor. Así, por ejemplo, según la legislación de Solón, el violador en principio sólo tenía que abonar cien dracmas a su víctima (PLUT., *Sol.* 23, 1).

41 Es evidente que, aunque no sean exactamente equivalentes, *forum* ha sido el término elegido por Terencio para traducir el concepto griego de ágora.

42 Se trata de una de las esclavas de la casa de Gliceria. No sale a escena, pero por la descripción su tipología corresponde a la de la *anus*. El tópico de la vieja borracha ya está presente en la Comedia Antigua *(Cf.* AR., *Nub.* 553 y ss.). En la *palliata* se manifiesta, por ejemplo, en la *anus* del *Curculio* (vv. 95 y ss.).

ESCENA QUINTA

PÁNFILO, MÍSIDE

PÁNFILO.— *(Entrando en escena, y a solas.)* ¿Que un ser humano haga o planee semejante cosa? ¿En esto consiste el deber de un padre?

MÍSIDE.— *(A solas.)* ¿Qué ha pasado?

PÁNFILO.— *(A solas.)* ¡Válganme los dioses! ¿Qué es esto, sino un atropello? Había decidido casarme hoy. ¿Acaso no tenía que haberlo sabido yo de antemano? ¿Acaso no tenía que habérmelo hecho saber?

MÍSIDE.— *(A solas.)* ¡Desdichada de mí! ¿Qué es lo que oigo?

PÁNFILO.— *(A solas.)* ¿Qué? Cremes, quien se había negado a entregarme a su hija como esposa, ¿cambió de idea al ver que persistía yo en la mía? ¿Tan obstinadamente procura apartarme de Gliceria, pobre de mí? Si eso ocurre, estoy completamente perdido. ¿Habrá algún hombre tan desgraciado o infeliz como yo? ¡Válganme los dioses y los hombres! ¿No voy a poder evitar de ninguna manera emparentar con Cremes? ¡De qué modos me veo despreciado, humillado! Todo está hecho y pactado. ¡Fíjate! ¡Tras haberme rechazado, me llama otra vez! ¿Por

qué? Salvo que sea lo que barrunto: crían un monstruo, y como no se la pueden encajar a nadie, me vienen a mí.

MÍSIDE.— *(A solas.)* ¡Pobre de mí, estas palabras me han dejado muerta de miedo!

PÁNFILO.— *(A solas.)* Pues ¿qué es lo que voy a decir de mi padre? ¡Ah, concluir semejante negocio tan a la ligera! Ahora mismo, al pasar a mi lado por el foro, me ha dicho: «Pánfilo, hoy vas a casarte; prepárate, vete a casa». Y me pareció que me decía: «Sal corriendo y ahórcate». Me quedé atónito. ¿Crees que pude responder una palabra o poner alguna excusa, por tonta, falsa o injusta que fuera? Me quedé mudo. Si alguien me preguntara qué habría hecho si lo hubiera sabido de antemano, le contestaría que algo habría hecho para evitar la boda. Pero, ahora, ¿por dónde voy a empezar? ¡Son tantas las preocupaciones que me atenazan y me están desgarrando el alma! El amor, la pena por Gliceria, la congoja por la boda, el respeto por un padre, hasta ahora tan transigente que me ha consentido todos los caprichos. ¿Cómo le voy a hacer frente? ¡Ay de mí, no sé qué voy a hacer[43]!

MÍSIDE.— *(A solas.)* ¡Pobre de mí, tengo miedo de por dónde va a salir ese «no sé qué»[44]! Pero ahora es absolutamente imprescindible que o bien él hable con ella o que yo le diga a él algo sobre ella. Mientras el ánimo se halla en duda, el más pequeño impulso lo mueve en un sentido u otro.

PÁNFILO.— *(A solas.)* ¿Quién está hablando? *(Dirigiéndose a Míside.)* ¡Salud, Míside!

[43] Pánfilo se debate entre su amor por Gliceria y la gratitud hacia su padre. Nada más alejado de los sinvergüenzas sin conciencia de las comedias plautinas. Este motivo ya había sido desarrollado previamente por CAEC., *Synepheboi* 199-209, Ribb.

[44] Míside teme que Pánfilo esté amenazando con un suicidio o al menos con abandonar la ciudad. *Cf. Adelph.* 275.

MÍSIDE.— *(Fingiendo no haber visto a Pánfilo.)* ¡Oh, Pánfilo! ¡Salud!

PÁNFILO.— ¿Cómo anda Gliceria?

MÍSIDE.— ¿Me lo preguntas? ¡Lo que está pasando con los dolores! ¡Y encima la pobre está acongojada porque ya hace tiempo que tu boda está concertada para hoy! Y es que se teme que la abandones.

PÁNFILO.— ¿Eh? Pero ¿sería yo capaz ni de intentarlo? ¿Permitiría que esa pobre, una mujer a la que he amado por encima de todo como a una esposa, se viera engañada por mí después de confiarme el alma y su vida entera? ¿Podría permitir que su alma, formada y criada en la rectitud y la castidad, se extraviara, forzada por la miseria? No lo he de hacer.

MÍSIDE.— Si sólo dependiera de ti, no tendría miedo; pero ¿te será posible resistir un acto de fuerza?

PÁNFILO.— ¿Tan cobarde me consideras? ¿Tan ingrato, inhumano o feroz como para que el tiempo que llevo con ella, el amor o el respeto no me conmuevan o no me animen a mantener mi palabra?

MÍSIDE.— Yo sólo sé que ella merece tu recuerdo.

PÁNFILO.— ¿Mi recuerdo? ¡Oh, Míside, Míside, todavía llevo grabadas en el alma aquellas palabras de Críside sobre Gliceria! Ya a punto de morir, me llamó: acudí; vosotras os quedasteis fuera; nosotros solos. Comenzó: «Querido Pánfilo, ves la belleza y la edad de Gliceria; y no se te oculta lo inútiles que ambas le resultan ahora para defender su honradez y sus bienes. Te ruego por tu diestra y por tu genio[45], por tu lealtad y por su soledad. Te suplico que no la apartes de ti ni la abandones. Si te he querido como a un hermano de sangre, si ella sólo

[45] El *genius* es una divinidad romana que es inherente a la propia persona y que actúa como principio vital de la misma. El sentido de la imprecación, pues, sería muy similar a nuestro «te lo ruego por tu vida».

a ti te ha tenido siempre en el mayor aprecio o si ha sido complaciente contigo en todas las circunstancias, te entrego a ella como marido, amigo, tutor y padre. Dejo en tus manos nuestros bienes y los encomiendo a tu buena fe». Me la entregó como esposa legal[46] y, al instante, la muerte se le echó encima. La recibí. Y ya recibida, la he de guardar.

MÍSIDE.— De verdad, eso espero.

PÁNFILO.— Pero ¿por qué la dejas sola?

MÍSIDE.— Voy a buscar a la partera.

PÁNFILO.— Corre. ¿Y me oyes? Cuídate de no soltar ni una sola palabra de la boda, no sea que también a su enfermedad se[47]...

MÍSIDE.— Entendido. *(Sale de escena.)*

[46] Más allá de tecnicismos de detalle, como el hecho de que Pánfilo no es todavía su propio *pater familias* o que Críside, al ser una extranjera, no puede ser tutora legal de una ciudadana, como ya señaló Donato, la expresión del original *hanc mi in manum dat* evoca la *conventio in manum*, esto es, la ceremonia en virtud de la cual la esposa pasa a depender jurídicamente de su marido. Ésta es la razón por la que Simón se queja de que su hijo tenga a la muchacha *pro uxore*.

[47] Recordemos que debido a las altas tasas de mortalidad durante el embarazo y, sobre todo, durante el parto, el Mundo Antiguo percibe estas realidades no como procesos naturales, sino como enfermedades *(morbum)*.

ACTO II

ESCENA PRIMERA

CARINO, BIRRIAS, PÁNFILO

CARINO.— *(Entra en escena acompañado por Birrias.)* ¿Qué dices, Birrias? ¿Que la casan hoy con Pánfilo?

BIRRIAS.— Así es[48].

CARINO.— ¿Cómo lo sabes?

BIRRIAS.— Se lo acabo de oír a Davo en el foro.

CARINO.— ¡Ay, pobre de mí! Así como hasta ahora estuvo suspendida entre la esperanza y el temor, de la misma manera, perdida ya la esperanza, mi alma está agotada y paralizada por la preocupación.

BIRRIAS.— ¡Por Pólux, Carino, te suplico que, puesto que lo que quieres no es posible, quieras algo que sí lo sea[49]!

CARINO.— ¡Salvo Filúmena, no deseo otra cosa!

BIRRIAS.— ¡Ah, mejor sería que te esforzaras en quitarte ese amor de la cabeza y no decir cosas que inútilmente inflaman más tu pasión!

CARINO.— Cuando estamos bien, todos sabemos dar consejos acertados a los enfermos. De otra manera pensarías si estuvieras en mi lugar.

[48] Donato informa que Carino y Birrias no aparecían en el original de Menandro, sino que fueron introducidos por Terencio con el fin de completar con decoro la peripecia de los amores de Pánfilo, quien al quedarse con Gliceria, dejaba desairada a la hija de Cremes.

[49] Proverbio ya atestiguado en PLAT., *Hip. mai.* 453, de forma muy similar.

BIRRIAS.— ¡Venga, venga, haz lo que te parezca!

CARINO.— Pero ¡veo a Pánfilo! ¡Estoy resuelto a intentarlo todo antes de morir!

BIRRIAS.— *(Aparte.)* ¿Qué va a hacer éste?

CARINO.— A él le voy a suplicar, me postraré ante él, le hablaré de mi amor. Creo que lograré que posponga la boda al menos unos días. Entretanto, ya pasará algo, espero.

BIRRIAS.— Eso de «algo» no es nada.

CARINO.— ¿Qué te parece, Birrias? ¿Me acerco a él?

BIRRIAS.— ¿Por qué no? Si no consigues nada, al menos, si se casa con ella, que en ti vea preparada la amenaza de un adúltero.

CARINO.— ¡Así revientes con esas sospechas, canalla!

PÁNFILO.— ¡Estoy viendo a Carino! *(Dirigiéndose a Carino.)* ¡Salud!

CARINO.— ¡Oh, Pánfilo, salud! Ante ti me presento en busca de esperanza, salvación, auxilio y consejo.

PÁNFILO.— ¡Por Pólux, que no estoy para consejos ni con fuerzas para ayudarte! Pero ¿qué es lo que te pasa, pues?

CARINO.— ¿Te casas hoy?

PÁNFILO.— Eso tengo entendido.

CARINO.— Pánfilo, si lo haces, hoy es el último día que me ves.

PÁNFILO.— ¿Cómo es eso?

CARINO.— ¡Ay, pobrecito de mí, me da miedo hablar! Birrias, díselo, te lo ruego.

BIRRIAS.— Se lo diré.

PÁNFILO.— ¿Qué pasa?

BIRRIAS.— Está enamorado de tu prometida.

PÁNFILO.— Pues, desde luego, él no siente lo mismo que yo. Oye un momento. Dime, Carino, ¿no habría entre vosotros dos algo más[50]?

[50] Pánfilo manifiesta la esperanza de que Carino haya mantenido relaciones sexuales con Filúmena y así poder evitar la boda que le está destinada.

CARINO.— ¡Ah, nada, Pánfilo!

PÁNFILO.— Ya lo hubiera querido yo.

CARINO.— En nombre de la amistad y del amor, ahora te suplico, que, de entrada, no te cases con ella.

PÁNFILO.— Eso intentaré, de verdad.

CARINO.— Pero si no es posible o si la boda es a tu gusto...

PÁNFILO.— ¿A mi gusto?

CARINO.— ... *(Sin escuchar a Pánfilo.)* aplázala al menos unos días mientras me voy por ahí para no verla.

PÁNFILO.— Escúchame de una vez. Carino, creo que exigir agradecimientos sin haberlos merecido no es en absoluto digno de un hombre libre. Más ganas tengo yo de evitar esa boda que tú de conseguir celebrarla.

CARINO.— Me has devuelto la vida.

PÁNFILO.— Ahora, si algo valéis, tanto tú como Birrias, actuad, inventad, hallad, conseguid que te la entreguen a ti. Yo he de actuar para que no me la entreguen a mí.

CARINO.— Me basta.

PÁNFILO.— *(Ve a Davo que entra en escena.)* ¡Qué bien, veo a Davo, el hombre en cuyos consejos confío!

CARINO.— *(Dirigiéndose a Birrias.)* ¡En cambio, tú, por Hércules, no me dices nada, salvo aquello que no me es necesario saber! ¿Te vas de aquí?

BIRRIAS.— Sí, por cierto, y de buena gana. *(Sale de escena.)*

ESCENA SEGUNDA

Davo, Carino, Pánfilo

Davo.— *(A solas.)* ¡Dioses buenos, le traigo una buena noticia! Pero ¿dónde podré encontrar a Pánfilo para rescatarlo del miedo en el que se halla y colmar su alma de alegría?

Carino.— *(Dirigiéndose a Pánfilo.)* Contento viene. Por algo será.

Pánfilo.— Por alguna nadería. Todavía no se ha enterado de nuestras tribulaciones.

Davo.— *(A solas.)* Ahora, si Pánfilo ha oído que la boda ya está preparada, me parece...

Carino.— ¿Lo oyes?

Davo.— ... que me estará buscando sin aliento por toda la ciudad. Pero ¿dónde lo buscaré? Ahora, ¿adónde iré para empezar?

Carino.— *(Dirigiéndose a Pánfilo.)* ¿A qué esperas para hablarle?

Davo.— ¡Lo tengo! *(Hace ademán de irse.)*

Pánfilo.— ¡Davo, quieto ahí! ¡Detente!

Davo.— *(A solas.)* ¿Quién es el que me...? *(Dirigiéndose a Pánfilo.)* Pánfilo, a ti precisamente te iba buscando. ¡Bravo! ¡Qué a tiempo os veo a los dos, Carino! A vosotros os necesitaba.

Pánfilo.— ¡Davo, estoy muerto!

Davo.— Tú, escucha bien esto.

Pánfilo.— ¡Estoy perdido!

Davo.— Conozco tus temores.

Carino.— ¡Por Hércules, que mi vida está ciertamente en peligro!

Davo.— Y también conozco los tuyos.

Pánfilo.— Me casan...

Davo.— ¡Que ya lo sé!

Pánfilo.— ... hoy...

Davo.— ¿Me sigues machacando, aunque lo sé? Tú *(Dirigiéndose a Pánfilo.)* estás aterrado de casarte con ella y tú *(Dirigiéndose a Carino.)* de no casarte.

Carino.— Entiendes la situación.

Pánfilo.— Con exactitud.

Davo.— *(Concarándose con Pánfilo.)* Y «con exactitud» te digo que no hay peligro alguno. Déjamelo a mí.

Pánfilo.— ¡Te lo suplico, libérame de este miedo cuanto antes, pobre de mí!

Davo.— ¡Pues mira, te libero! Cremes ya no te concede a su hija como esposa.

Pánfilo.— ¿Cómo lo sabes?

Davo.— Lo sé. Tu padre me acaba de parar y me ha dicho que hoy te iba a casar, y también muchas otras cosas que ahora no es momento de explicar. Enseguida me he ido corriendo al foro para contártelo. Al no encontrarte allí, me subí a un sitio elevado. Miré alrededor, y tú por ningún sitio. Casualmente, allí vi a Birrias, el esclavo de Carino. Le pregunté y me contestó que no te había visto. ¡Qué fastidio! Pensé qué podía hacer; y mientras volvía, la propia situación engendró en mí la sospecha: «¡Anda, pero si han comprado muy pocas provisiones, el viejo está mohíno, y una boda tan de repente! Son cosas que no me casan».

Pánfilo.— ¿Adónde quieres ir a parar?

Davo.— A continuación, me he ido a casa de Cremes. Al llegar allí, no he encontrado a nadie en la puerta, y ya me he empezado a alegrar.

Carino.— Dices bien.

Pánfilo.— Sigue.

Davo.— Me quedé esperando. Entretanto, no vi entrar ni salir a nadie. No había ninguna matrona en la casa[51],

[51] En una boda romana resultaba imprescindible la presencia de una ma-

ningún adorno, ningún trajín. Me he acercado y he mirado adentro.

PÁNFILO.— ¡Ya entiendo! ¡Magnífica señal!

DAVO.— ¿Acaso te parece que todo eso cuadra con una boda?

PÁNFILO.— Davo, me parece que no.

DAVO.— ¿Dices «me parece»? No me entiendes bien. La cosa está clara. Además, mientras salía de allí, me encontré a un esclavo de Cremes con unas verduras y un óbolo[52] de pescadito para la cena del viejo.

CARINO.— Davo, gracias a tu ayuda, hoy estoy salvado.

DAVO.— De ninguna manera.

CARINO.— ¿Y eso por qué, si está claro que ha resuelto no entregársela a Pánfilo?

---

trona, llamada *pronuba*, que, amén de realizar el arreglo de la novia, tenía que participar en el acto central de la ceremonia, la unión de las manos de los recién casados *(dextrarum iniunctio*, en griego *dexíosis)*. Éste ha sido el detalle final que permite a Davo percatarse de que la boda programada era un invento.

[52] El óbolo es una unidad monetaria ateniense equivalente a la sexta parte de un dracma, muy poco más de 0,7 gramos de plata. Teniendo en cuenta su escaso peso no son acuñados como moneda sino como globulitos con una marca que da fe de su autenticidad. El espectador romano de la época podía hacerse fácilmente idea del valor de la moneda ática de las comedias a partir de la equivalencia aproximada entre la dracma ática y el denario del siglo II a. C. El denario (equivalente a cuatro sestercios) tiene un peso de 4,4 gramos de plata, peso muy cercano a los 4,5 gramos de la dracma. Por otra parte, en época de Terencio el denario se subdivide en diez ases (posteriormente, en 135 a. C., se subdividirá en 16 ases), con lo cual un óbolo equivale aproximadamente a 1,66 ases, esto es, una cantidad muy pequeña. Por otra parte, resulta muy difícil, por no decir imposible, realizar una comparación entre los precios del Mundo Antiguo y los de nuestro tiempo: por multitud de razones, los precios de la mayor parte de los productos, salvo el trabajo humano, son mucho más caros en la Antigüedad que en nuestros días. Por otra parte, en el Mundo Antiguo la relación de precios entre el oro y la plata está en diez o doce a uno y en nuestros días, sesenta a uno. Por tanto, a la hora de dar cuenta de las cantidades monetarias que aparecen en el texto me limitaré a consignar su peso en plata.

DAVO.— ¡Eres un hazmerreír! Como si, porque no se la entreguen a Pánfilo, tuvieran obligación de casarte con ella; y menos aún sin ver, rogar y adular a los amigos del viejo.

CARINO.— Bien me aconsejas. Me iré, aunque, ¡por Hércules, esta esperanza ya me ha engañado otras veces! Cuídate. *(Sale de escena.)*

ESCENA TERCERA

PÁNFILO, DAVO

PÁNFILO.— Así pues, ¿qué es lo que pretende mi padre? ¿Por qué está simulando la boda?

DAVO.— Te lo diré. Si ahora se encorajinara porque Cremes no te entrega a su hija como esposa, a él mismo le parecería, y no sin justicia, que obra injustamente por enfadarse sin tener constancia previa de tus intenciones respecto a la boda. Pero, si te niegas a casarte, entonces te echará a ti la culpa. Y menudo follón habrá entonces.

PÁNFILO.— Aguantaré cualquier cosa.

DAVO.— Es tu padre, Pánfilo. Es cosa difícil. Encima, la mujer está sola. Dicho y hecho, encontrará algún pretexto para expulsarla de la ciudad.

PÁNFILO.— ¿Expulsarla?

DAVO.— Y rápidamente.

PÁNFILO.— Así pues, dime, ¿qué voy a hacer, Davo?

DAVO.— Dile que te vas a casar.

PÁNFILO.— ¿Eh?

DAVO.— ¿Qué pasa?

PÁNFILO.— ¿Voy a decir yo eso?

DAVO.— ¿Por qué no?

PÁNFILO.— Jamás lo haré.

DAVO.— No te niegues.

PÁNFILO.— No intentes persuadirme.

DAVO.— Mira qué vas a sacar de semejante actitud.

PÁNFILO.— Que me cierren la puerta de la casa de Gliceria y me encierren en la mía.

DAVO.— No es eso. A mi juicio, sin duda la cosa va a ser así: tu padre te va a decir: «Hoy quiero que te cases»; tú le responderás: «Me casaré». Dime, ¿cómo habrá de reprenderte? Entonces, sin ningún peligro, le vas a rebatir todos los planes que ahora tiene por irrebatibles; porque no hay duda de que Cremes te ha de negar a su hija, razón por la cual no puedes cejar en tu proceder, no sea que cambie de opinión. Dile a tu padre que aceptas para que, aunque quiera, no pueda enfadarse contigo con razón. Pues respecto a tus esperanzas, eso de que «con semejante conducta fácilmente me desharé de cualquier esposa y nadie me dará una», recuerda que, antes que permitirte seguir en el libertinaje, ha de buscarte una pobre. Pero, si oye que te lo tomas por las buenas, lo dejarás tranquilo; y, con calma, ya te buscará otra prometida. Entretanto, ya se presentará alguna circunstancia propicia.

PÁNFILO.— ¿Eso crees?

DAVO.— No me cabe ninguna duda, de verdad.

PÁNFILO.— Mira dónde me vas a meter.

DAVO.— ¿Por qué no te callas?

PÁNFILO.— Le diré que sí[53]. Pero hay que tomar la precaución de que no sepa que tengo un hijo con Gliceria, pues he prometido reconocerlo.

[53] En este punto, el hilo de la conversación se interrumpe bruscamente. La expresión de Pánfilo «le diré que sí» no es una respuesta a la pregunta de Davo («¿Por qué no te callas?»), sino una respuesta diferida a la sugerencia que aquél le ha hecho tiempo atrás, «dile que te vas a casar» (v. 383).

DAVO.— ¡Qué atrevimiento!

PÁNFILO.— Para asegurarse de que no había de abandonarla, me suplicó que se lo jurara.

DAVO.— Habrá que cuidarse de eso. *(Ve a Simón, que entra en escena.)* Pero aquí se presenta tu padre. Procura que no se dé cuenta de tu tristeza.

ESCENA CUARTA

SIMÓN, DAVO, PÁNFILO

SIMÓN.— *(A solas.)* Vuelvo a comprobar qué están haciendo o qué planes están tramando.

DAVO.— *(Dirigiéndose a Pánfilo en voz baja.)* Ahora no duda de que te vas a negar a la boda. Viene de meditar por ahí en algún sitio solitario. Espera haber urdido un discurso que te descoloque; así que contrólate.

PÁNFILO.— *(Dirigiéndose a Davo en voz baja.)* Con tal que pueda, Davo.

DAVO.— *(Dirigiéndose a Pánfilo en voz baja.)* Te lo repito: si le dices a tu padre que te casas, hoy no ha de cruzar palabra contigo en ningún momento. Créeme, Pánfilo.

ESCENA QUINTA

BIRRIAS, SIMÓN, DAVO, PÁNFILO

BIRRIAS.— *(Entrando en escena, y a solas.)* Haciéndome dejar mis ocupaciones, hoy mi amo me ha ordenado vigilar a Pánfilo para que averigüe qué hace con la boda. Por eso, ahora mientras llega, vengo siguiéndolo. *(Los ve.)* ¡Y bien a punto lo veo con Davo! Escucharé lo que dicen.

SIMÓN.— *(A solas.)* Veo que los dos están aquí.

DAVO.— *(Dirigiéndose en voz baja a Pánfilo.)* ¡Alto, ten cuidado!

SIMÓN.— *(Dirigiéndose a Pánfilo.)* ¡Pánfilo!

DAVO.— *(Dirigiéndose a Pánfilo en voz baja.)* Vuélvete a él como si no lo hubieras visto.

PÁNFILO.— ¡Anda, mira, mi padre!

DAVO.— *(Dirigiéndose a Pánfilo en voz baja.)* Buena actuación.

SIMÓN.— Como te he dicho, quiero que te cases hoy.

BIRRIAS.— *(Aparte.)* Miedo me da, por lo que a nosotros nos incumbe, lo que éste vaya a responder ahora.

PÁNFILO.— Ni en ésta ni en ninguna otra situación hallarás ninguna resistencia en mí.

BIRRIAS.— *(Aparte.)* ¿Eh?

DAVO.— *(Aparte.)* Se ha quedado mudo.

BIRRIAS.— *(Aparte.)* ¿Qué ha dicho?

SIMÓN.— Te comportas como debes, ya que accedes de buen grado a lo que te pido.

DAVO.— *(Dirigiéndose en voz baja a Pánfilo.)* ¿Estaba en lo cierto?

BIRRIAS.— *(Aparte.)* Según oigo, mi amo se ha quedado sin esposa.

SIMÓN.— Entra inmediatamente para que, cuando te necesite, no te hagas esperar.

PÁNFILO.— Voy. *(Pánfilo entra en casa.)*

BIRRIAS.— *(A solas.)* ¡Que entre los seres humanos no haya lealtad en ninguna circunstancia! ¡Qué verdadero es ese refrán tan común entre el vulgo: que todos prefieren su bien antes que el del prójimo[54]! Yo he visto a Filúmena, la doncella esa. Recuerdo que parecía de buenas hechuras; por lo cual me parece muy comprensible que Pánfilo prefiera ser quien duerma abrazado a ella en lugar de Carino. Voy a contárselo, para recibir una desgracia a cambio de esta desgracia. *(Sale de escena.)*

ESCENA SEXTA

DAVO, SIMÓN

DAVO.— *(Dirigiéndose al público.)* Éste ahora cree que le vengo con algún embuste y que por eso me he quedado aquí.

SIMÓN.— Y Davo, ¿qué cuenta?

DAVO.— La verdad que por ahora nada; lo de siempre.

SIMÓN.— ¿Nada? ¿Eh?

DAVO.— Decididamente, nada.

SIMÓN.— Pues yo sí que estaba esperando algo.

DAVO.— *(Aparte.)* La cosa está saliendo en contra de lo que él se esperaba, lo presiento; y al señor le fastidia.

SIMÓN.— ¿Serás capaz de decirme la verdad?

DAVO.— Nada más fácil.

[54] *Cf.* MEN., *Sent.* 814: «Nadie ama a nadie más que a sí mismo».

SIMÓN.— ¿Es que la boda no le molesta ni un poco, siendo que sigue en relaciones con esa forastera?

DAVO.— ¡Nada, por Hércules! O, como mucho, la congoja será cosa de dos o tres días. Lo sabes[55]. Luego, se le pasará. En efecto, él mismo ha estado meditando en el asunto metódicamente[56].

SIMÓN.— ¡Mi enhorabuena!

DAVO.— Mientras le estuvo permitido y lo consintió su juventud, tuvo sus amoríos, e incluso entonces con discreción, cuidándose, como corresponde a un hombre cabal, de que eso no le procurara jamás la deshonra. Ahora necesita una esposa. Se ha animado a buscársela.

SIMÓN.— Me pareció que estaba un poco tristón.

DAVO.— Nada que tenga que ver con esto; pero hay una cosa que lo indispone contra ti.

SIMÓN.— ¿Qué es, pues?

DAVO.— Una niñería.

SIMÓN.— ¿Qué es?

DAVO.— Nada.

SIMÓN.— Dímelo de una vez. ¿Qué es?

DAVO.— Dice que has escatimado demasiado en los gastos.

SIMÓN.— ¿Yo?

DAVO.— Tú. Dice: «No se han hecho provisiones ni por diez dracmas[57]. No parece que vaya a casar a un hijo». «Ahora», —siguió— «¿a cuál de mis camaradas en particular voy a elegir para la cena?»[58]. Creo que he de decírtelo aquí: también has estado de lo más tacaño. No te lo alabo.

---

[55] Siguiendo la edición de L. RUBIO, consideramos que el *nostis* es afirmativo. Según la edición de KAUER-LINDSAY es interrogativo.

[56] *Ipsus secum eam rem reputavit via*, expresiones de este tipo son frecuentes en latín: *Via et ratione* (CIC., *Orat.* 116); *via et arte* (CIC., *Brut.* 46).

[57] Esto es, 45 gramos de plata.

[58] En la Atenas del s. IV estaba restringido el número de comensales que se

SIMÓN.— ¡Calla!

DAVO.— *(Aparte.)* Le he llegado al alma.

SIMÓN.— Ya procuraré que las cosas se hagan bien. *(Dirigiéndose a los espectadores.)* ¿Qué es lo que pasa, pues? ¿Qué es lo que busca este zorro viejo? Pues si aquí hay alguna trapisonda, ved en él a su maquinador.

ACTO III

ESCENA PRIMERA

MÍSIDE, SIMÓN, DAVO, LESBIA (GLICERIA)

MÍSIDE.— *(Entrando en escena acompañada por Lesbia.)* ¡Por Pólux, Lesbia, que, tal como dices, la única verdad es que a duras penas se podría encontrar un hombre fiel a una mujer[59]!

SIMÓN.— *(Dirigiéndose a Davo.)* Esta esclava es de casa de la andriana.

DAVO.— ¿Qué me dices? Sí, lo es[60].

MÍSIDE.— *(Dirigiéndose a Lesbia.)* Pero este Pánfilo...

SIMÓN.— ¿Qué dice?

MÍSIDE.— ... ha cumplido su palabra.

---

podía invitar a una boda (ATHEN., *Deipnosoph.* VI 245). De ahí las dudas de Pánfilo, quien no puede invitar a todos sus amigos como hubiera querido.

[59] Expresión muy similar a *Hec.* 58-59.

[60] Nuestra traducción refleja la distribución de entradas de la edición de KAUER-LINDSAY (que a su vez recoge la unánime tradición manuscrita). Así, la

SIMÓN.— ¿Eh?

DAVO.— *(Aparte.)* ¡Ojalá se quede él sordo o ella muda!

MÍSIDE.— Pues ha dispuesto reconocer a la criatura que va a alumbrar.

SIMÓN.— *(A solas.)* ¡Oh, Júpiter! ¿Qué es lo que oigo? Si de verdad es cierto lo que dice, es el acabose.

LESBIA.— Buenos sentimientos los del joven, según cuentas.

MÍSIDE.— De lo mejor. Pero entra conmigo, y no la hagas esperar.

LESBIA.— Te sigo. *(Entran las dos en casa de Gliceria.)*

DAVO.— *(A solas.)* ¿Qué remedio voy a encontrar ahora para esta desgracia?

SIMÓN.— *(A solas.)* ¿Qué es esto? ¿Así está de loco? ¿De una extranjera[61]? *(Simón se para un instante a reflexionar.)* Ya sé. ¡Ah, tonto de mí, a duras penas me he dado cuenta de todo al cabo!

DAVO.— *(A solas.)* ¿De qué dice que se ha dado cuenta?

SIMÓN.— *(A solas.)* Con éste, empiezan los embustes que me ha tendido Davo. Para espantar a Cremes, se han inventado que está de parto.

GLICERIA.— *(Gritando desde dentro de la casa.)* ¡Juno Lucina[62], socórreme, guárdame, te lo ruego!

SIMÓN.— *(A solas.)* ¡Uy! ¿Tan pronto? ¡Qué ridiculez! Nada más oír que me hallaba delante de su puerta, se le ha adelantado el parto. *(Dirigiéndose a Davo.)* Davo, tú no has repartido la acción conforme al ritmo adecuado[63].

DAVO.— ¿Yo?

SIMÓN.— ¿No serán tus alumnos algo desmemoriados?

DAVO.— No sé de qué me hablas.

SIMÓN.— *(Aparte.)* Éste, si me pilla desprevenido en una boda de verdad, ¡menuda juerga se corre a mi costa! Ahora, el peligro es para él, que yo navego en puerto[64].

---

intervención de Davo se compone de dos partes, una pregunta y una respuesta. En cambio, Bentley consideró que la respuesta *ita est* («sí, lo es») debía ser asignada a Simón.

[61] Donato advierte que la mera mención de tal condición constituye, en sí misma, una maligna insinuación sobre la moralidad de Gliceria, ya que en Atenas las extranjeras —aquí *peregrina*— eran tenidas por *inhonestae ac meretrices*.

[62] Advocación de Juno como protectora de las mujeres en los partos. *Cf. Adelph.* 486; PLAUT., *Aul.* 691; OVID., *Met.* IX 292.

ESCENA SEGUNDA

LESBIA, SIMÓN, DAVO

LESBIA.— *(Saliendo de casa y dirigiéndose al interior.)* Arquílide, de momento, veo que presenta todos los signos habituales y precisos para su recuperación. Para empezar, haz que se lave ahora; a continuación, dadle de beber lo que le he mandado y en la cantidad prescrita[65]. Yo vuelvo aquí ense-

---

[63] Con el *non sat commode / divisa sunt temporibu tibi, Dave, haec* nos hallamos posiblemente ante una alusión metateatral.

[64] *In portu navigo*, traducción del proverbio griego, *en liméni pléo*, es decir «navego en puerto», «he capeado el temporal», «estoy a salvo de problemas». Por otra parte, la comparación de la vicisitud humana con la navegación es un tópico ampliamente difundido por la literatura antigua desde el célebre texto de Alceo (fr. 326, LP) a multitud de ejemplos en la comedia y los demás géneros.

[65] *Fac istaec ut lavet:* la expresión remite directamente al modelo de Menandro, tal como atestigua Donato: *loúsat'autèn autíka* (MEN., fr. 36 K-T). Remitimos a las consideraciones que en nuestra «Introducción general» hemos hecho sobre este fragmento en particular. PLAUT., *Amph.* 670, alude a la costumbre de que las recién paridas se bañen.

guida[66]. *(A solas.)* ¡Por Cástor, que le ha nacido a Pánfilo un crío precioso! Ruego a los dioses que lo dejen salir adelante, ya que buenos son los sentimientos de un padre que ha tenido la vergüenza de no jugársela a una muchacha tan excelente como ésta. *(Sale de escena.)*

SIMÓN.— ¿Quién que te conozca dejaría de creer que una actuación como ésta no es cosa tuya?

DAVO.— Eso, ¿a qué viene, pues?

SIMÓN.— No ha prescrito ante la recién parida lo que había que hacer, sino que se lo ha gritado desde la calle a los de dentro después de salir. ¡Oh, Davo! ¿Tanto me desprecias o, en fin, me crees tan inocente como para engañarme con tus descarados embustes? Por lo menos, procura que, por si me enterase, parezca que me tienes miedo de verdad.

DAVO.— ¡Por Hércules, de verdad que ahora es él el que se engaña y no yo!

SIMÓN.— ¿Es que no te lo he dicho? ¿No fui terminante al ordenarte que no hicieras nada? ¿Me has respetado? ¿Qué beneficio has sacado? ¿Ahora voy a creerte la mentira de que Gliceria ha tenido un hijo de Pánfilo?

DAVO.— *(Aparte.)* Ya entiendo cuál es su error y sé lo que he de hacer. *(Davo permanece en silencio.)*

SIMÓN.— ¿Por qué te callas?

DAVO.— ¿Qué es lo que tendrías que creer? ¡Como si no se te hubiera avisado de que las cosas iban a discurrir así!

SIMÓN.— ¿Es que alguien me...?

DAVO.— Atiende, ¿te has percatado tú solo de que esto era una comedia?

SIMÓN.— Te burlas de mí.

[66] Los vv. 481-485 constituyen uno de los dos únicos *cantica* de la comedia, partes cantadas con acompañamiento musical. Los versos 481-484 son tetrámetros baquiacos, el 485 es un dímetro yámbico cataléctico.

DAVO.— Ya estabas avisado; porque, ¿cómo, si no, te entraron esas sospechas?

SIMÓN.— ¿Cómo? Porque te conozco.

DAVO.— ¿Estás suponiendo que esto ha sido planeado por mí?

SIMÓN.— En efecto, lo sé con seguridad.

DAVO.— No tienes una idea cabal de qué clase de persona soy, Simón.

SIMÓN.— ¿Que yo no te...?

DAVO.— Pero ¡si empiezo a contarte cualquier cosa, e inmediatamente te imaginas que te engaño!

SIMÓN.— *(Con ironía.)* Falso.

DAVO.— Así pues, ¡por Hércules, que ya no me atrevo ni a rechistar!

SIMÓN.— Yo sólo sé que aquí no ha parido nadie.

DAVO.— Lo has comprendido. Ahora bien, no por ello va a dejar de aparecer luego un crío delante de la puerta. Amo, para que lo sepas, ya te anuncio lo que va a pasar ahora; y después no digas que lo que ocurra es cosa de los planes o los embustes de Davo. Quiero que mudes por completo esa opinión que tienes sobre mí.

SIMÓN.— ¿De dónde te has sacado eso?

DAVO.— Lo he oído y lo creo; muchas son las coincidencias por las que ya me he formado esta conjetura. Hace tiempo, ella ya dijo que se había quedado embarazada de Pánfilo. Resultó una patraña[67]. Ahora, al ver que se preparaba una boda en casa,

[67] No tenemos ninguna noticia de este otro embarazo que menciona Davo. Esto sirve a J. MAROUZEAU, *n. ad loc.*, para considerar que éste es un error de Terencio al combinar sus originales. Sin embargo, tales desajustes admitirían otras explicaciones. En este ejemplo concreto, podría pensarse que el esclavo está haciendo referencia a un acontecimiento del pasado que simplemente desconocemos.

al punto envió una esclava para hacer venir una partera que, de paso, le trajera un crío. Si no consigue que lo veas, no se mueve la boda[68].

SIMÓN.— Y tú, ¿qué dices? ¿Por qué no se lo dijiste a Pánfilo de inmediato cuando te enteraste de que había adoptado esta decisión?

DAVO.— Entonces ¿quién, sino yo, lo arrancó de su lado? Pues, de verdad, todos sabemos lo desesperadamente enamorado de ella que estaba. Ahora se está buscando esposa. En fin, deja este asunto en mis manos[69]; tú, por tu parte, sigue preparando también la boda como venías haciendo; y espero que en esto nos ayuden los dioses.

SIMÓN.— Al contrario. Vete dentro. Espérame allí preparando lo que sea necesario preparar. *(Davo entra y Simón sigue a solas.)* No ha conseguido que crea del todo en su historia. Pero ¡vete a saber si lo que me ha contado no era todo verdad! Sin embargo, poco me importa; mucho más importante es para mí lo que me prometió mi propio hijo. Ahora me reuniré con Cremes; le pediré a su hija como esposa para el mío. Si lo logro, ¿por qué habría de preferir que la boda se celebre otro día y no hoy? Pues no tengo ninguna duda de que, si mi hijo se negara a cumplir sus promesas, sin duda podría obligarlo con toda justicia. *(Ve a Cremes, que entra en escena.)* ¡Y mira qué a tiempo me topo con Cremes!

[68] Posible dialogismo, según J. MAROUZEAU, *n. ad loc.*, que parodiaría la supuesta argumentación de Gliceria.

[69] Esto es, lograr la ruptura definitiva con Gliceria y el matrimonio de Pánfilo con Filúmena.

ESCENA TERCERA

SIMÓN, CREMES

SIMÓN.— Te deseo, Cremes[70]...

CREMES.— ¡Qué sorpresa, a ti te iba buscando precisamente!

SIMÓN.— Y yo a ti. Llegas justo a tiempo.

CREMES.— Me han venido unos con que te habían oído decir que mi hija se casaba hoy con tu hijo. Y vengo a ver quién se ha vuelto loco, si ellos o tú.

SIMÓN.— Escucha un poco y sabrás lo que yo quería de ti y lo que preguntas.

CREMES.— Te escucho, dime qué quieres.

SIMÓN.— ¡Cremes, por los dioses te lo ruego! ¡Y por nuestra amistad, que ha ido creciendo con el tiempo desde que la comenzamos de pequeños! ¡Y también por tu única hija y por mi hijo, cuya salvación en último extremo depende de ti! ¡Ayúdame en esta situación a que se celebre la boda tal como estaba prevista!

CREMES.— ¡Ah, no me supliques! ¡Como si fueras a lograr mi beneplácito a fuerza de rogarme! ¿Piensas que ahora soy distinto del que fui en su día cuando sí te la entregaba? Si celebrar la boda es beneficioso para ambos, hazla venir; pero, si de ello les va a venir más mal que bien, te suplico que veles por nuestro común interés como si ella fuera tu hija y yo el padre de Pánfilo.

SIMÓN.— Precisamente es lo que quiero y deseo que hagamos, Cremes. Y no te lo pediría si no lo aconsejara la propia situación.

[70] *Iubeo Chremetem (salvere)*, fórmula solemne de saludo que interrumpe el propio Cremes.

CREMES.— ¿Qué pasa?

SIMÓN.— Gliceria y mi hijo están reñidos.

CREMES.— Te sigo.

SIMÓN.— Y tanto, que espero poder apartarlo de ella.

CREMES.— ¡Cuentos!

SIMÓN.— En efecto, así es.

CREMES.— ¡Por Hércules, que es como te lo voy a explicar: «Las riñas de los amantes son la renovación de su amor[71]»!

SIMÓN.— Mira, mientras hay tiempo y mientras su pasión está cegada por los desplantes, te pido que nos adelantemos: antes de que la golfería y las lágrimas fingidas de ésas le ablanden con sus embustes su enfermo corazón, casémoslo. Cremes, espero que Pánfilo, ganado por el trato y el vínculo con una mujer libre[72], logre después salir a flote de esos infortunios.

CREMES.— Eso te lo parecerá a ti. Pero creo que no puede quedarse con mi hija para siempre y que yo lo aguante.

SIMÓN.— ¿Pues cómo sabes eso si no has hecho la prueba?

CREMES.— Pero es muy peligroso usar a una hija en experimentos.

SIMÓN.— En definitiva, todo el apuro se reduce a que —¡no lo quieran los dioses!— haya un divorcio. Pero, si Pánfilo se corrige, no te pierdas las ventajas: para empezar, a tu amigo le habrás devuelto a su hijo y para ti habrás conseguido un yerno firme y un marido para tu hija.

CREMES.— ¿Qué puedo decir? Si se te ha metido en la cabeza que eso es útil, no quiero que halles en mí obstáculo para tu conveniencia.

SIMÓN.— Con razón siempre te he tenido en la más alta estima, Cremes.

---

[71] *Amantium irae amoris integratiost.* Donato da cuenta de que el proverbio ya se hallaba en el original de Menandro.

[72] *Cf. Hec.* 164-170.

CREMES.— Y tú, ¿qué dices?

SIMÓN.— ¿Qué quieres saber?

CREMES.— ¿Cómo sabes que ahora están enfadados?

SIMÓN.— Me lo dijo el propio Davo, que es el confidente de sus secretos; y me ha persuadido de que apresure la boda todo lo que pueda. ¿Acaso crees que lo haría si supiera que mi hijo no tiene los mismos deseos? Tú mismo lo vas a oír de una vez de su propia boca. *(Dirigiéndose al interior de su casa.)* ¡Eh, llamad aquí a Davo! *(Davo sale de la casa.)* ¡Y mira, ya lo veo salir a la calle!

ESCENA CUARTA

DAVO, SIMÓN, CREMES

DAVO.— A ti te iba buscando.

SIMÓN.— ¿Qué pasa, pues?

DAVO.— ¿Por qué no van a buscar a la prometida? Ya está haciéndose de noche.

SIMÓN.— ¿Oyes, Davo? Ya hace tiempo que abrigo sobre ti ciertos temores, no sea que, porque mi hijo ande enamorado, te portes como el común de los esclavos, burlándote de mí con tus embustes.

DAVO.— ¿Iba a hacer yo eso?

SIMÓN.— Eso creía. Y por ese miedo os oculté lo que ahora te voy a explicar.

DAVO.— ¿Qué?

SIMÓN.— Como ya tengo cierta confianza en ti, te lo cuento.

DAVO.— ¿Al fin te has dado cuenta de qué clase de persona soy?

SIMÓN.— La boda no iba a celebrarse.

DAVO.— ¿Qué? ¿No?

SIMÓN.— Pero, para poneros a prueba, simulé que sí.

DAVO.— ¿Qué dices?

SIMÓN.— Ésa es la verdad.

DAVO.— ¡Fíjate: jamás podría haberme dado cuenta! ¡Vaya, qué astuto plan!

SIMÓN.— Escucha: cuando te hice entrar en casa, justo a tiempo me topé con Cremes.

DAVO.— *(Aparte.)* ¿Eh? ¿Estaremos, pues, perdidos?

SIMÓN.— Le conté lo que me contaste hace un rato.

DAVO.— *(Aparte.)* ¿Qué es lo que oigo?

SIMÓN.— Le pedí que le concediera a mi hijo la mano de su hija, y, aunque a duras penas, lo conseguí.

DAVO.— *(Aparte.)* ¡Estoy muerto!

SIMÓN.— ¿Eh? ¿Qué has dicho?

DAVO.— Lo que te digo, muy bien hecho.

SIMÓN.— Ahora, en lo que de él depende, ya no hay ninguna pega.

CREMES.— Me voy a casa sólo a decirle que se prepare y vuelvo aquí con noticias. *(Sale de escena.)*

SIMÓN.— Ahora, Davo, te suplico que, puesto que tú solo me has montado esta boda...

DAVO.— Verdaderamente, yo solo.

SIMÓN.— ... te esfuerces para que en lo sucesivo mi hijo se corrija.

DAVO.— ¡Por Hércules, que pondré en ello todo mi interés!

SIMÓN.— Ahora lo lograrás mientras está enfadado.

DAVO.— Quédate tranquilo.

SIMÓN.— ¡Hala, pues! ¿Dónde está él ahora?

DAVO.— Raro me parecería que no estuviera en casa.

SIMÓN.— Voy por él, a decirle personalmente lo mismo que te he dicho a ti. *(Entra en su casa.)*

DAVO.— *(A solas.)* ¡Estoy perdido! ¿Qué pretexto voy a poner para no ir directamente al molino? Ya no hay tiempo para súplicas. Ya la he liado del todo: he engañado al amo, y al hijo del amo lo he lanzado a una boda. He hecho que se celebrara hoy sin que el viejo se lo esperara y muy a pesar de Pánfilo. ¡Dichosa astucia! Si me hubiera estado tranquilo, no me habría ocurrido ningún mal. *(Ve a Pánfilo saliendo de su casa.)* Pero ¡mira, por aquí lo veo! ¡Estoy muerto! ¡Ojalá tuviera aquí algún barranco para tirarme ahora!

ESCENA QUINTA

PÁNFILO, DAVO

PÁNFILO.— *(A solas.)* ¿Dónde está ese canalla que me ha buscado la ruina?

DAVO.— *(A solas.)* ¡Estoy perdido!

PÁNFILO.— *(A solas.)* Pero reconozco que me ha pasado, y con razón, por ser tan simple y tener tan poco caletre. ¡Entregar mi destino a un inútil de esclavo! Pago el precio de mi estupidez. Ahora bien, de ésta no se escapa sin pagármela.

DAVO.— *(A solas.)* Si ahora escapo de ésta, en adelante bien puedo considerarme a salvo.

PÁNFILO.— *(A solas.)* Pues, ¿qué le voy a decir ahora a mi padre? ¿Me voy a negar después de haberle prometido hace un momento que me casaría? ¿Cómo me atrevería a hacerlo? Ahora, no sé qué voy a hacer conmigo.

DAVO.— *(A solas.)* Y tampoco yo conmigo. Y eso que lo intento con todas mis fuerzas. Para retrasar algo el castigo, le diré que he encontrado una solución.

PÁNFILO.— *(Viendo a Davo.)* ¡Oh!

DAVO.— *(Aparte.)* Me ha visto.

PÁNFILO.— Atiende un momento, buen hombre, ¿qué me dices? ¿Ves en qué embrollo me han dejado tus consejos, pobre de mí?

DAVO.— Pero yo te liberaré de él inmediatamente.

PÁNFILO.— ¿Sí?

DAVO.— Sin duda, Pánfilo.

PÁNFILO.— *(Irónicamente.)* Claro, como hace un rato.

DAVO.— Pero mucho mejor... *(Aparte.)* Espero.

PÁNFILO.— ¡Oh! ¿A ti te voy a creer, condenado? ¿Vas tú a sacar esta situación del embrollo y la desesperación? ¡Mira en quién he ido a confiar! ¡Con lo tranquilo que yo vivía, me has arrojado hoy a una boda! ¿No te dije que iba a suceder esto?

DAVO.— Me lo dijiste.

PÁNFILO.— ¿Qué te mereces?

DAVO.— La cruz[73]. Pero deja que me recobre un poquito, que ya se me ocurrirá algo.

PÁNFILO.— ¡Ay de mí, que no tengo tiempo para castigarte como quisiera! Pues ahora es momento de mirar por mí y no de castigarte.

[73] Recordemos que en Roma la cruz es el tormento servil por excelencia *(Cf.* CIC., *In Verr.* I 5: *Cives Romani servilem in modum cruciati et necati).* Fue abolida como pena de muerte por Constantino.

ACTO IV

ESCENA PRIMERA

CARINO, PÁNFILO, DAVO

CARINO.— *(Saliendo a escena, y sin ver a los otros.)* ¿Puede creerse o decirse que haya en el mundo alguien de natural tan cruel que se alegre con las desgracias ajenas y se procure la dicha a costa de la desdicha del prójimo? ¡Ah! ¿Pero no es verdad? Ésa es en particular la peor ralea de entre los hombres: aquéllos a quienes primero les da un poco de vergüenza decir que no, y que luego, a la hora de cumplir sus promesas, entonces, forzados por la necesidad, quedan al descubierto. Sí, tienen miedo de desdecirse; mas con todo, la realidad les obliga a hacerlo. Y en ese momento te salen con un discurso que es el colmo de la desvergüenza: «¿Quién eres tú? ¿Qué me importas? ¿Por qué a ti mi...? ¡Escucha, yo no tengo otro amigo que yo mismo!»[74]. Ahora bien, si les preguntas: «¿Dónde está tu palabra?», entonces, cuando es preciso, no tienen ninguna vergüenza; pero cuando no lo es, en ese momento es cuando la sienten[75]. ¿Pero qué voy a hacer? ¿Me voy a plantar delante de él para pedirle cuentas de este agravio? ¿Lo voy a cubrir de improperios? Alguno podría decirme: «No has de sacar nada». Pues mucho; lo habré molestado, ciertamente. Y me habré dado ese gusto.

[74] *Cf.* MEN *Sent.* 13: «Es un ingrato quien ha sido bien tratado y lo olvida».

[75] Éste es el *canticum* más largo de la comedia (vv. 625-638ª), compuesto fundamentalmente de créticos. Por otra parte, el pasaje es muy similar a PLAUT., *Epid.* 165-168: «Por lo general a la gente les da apuro cuando no hay necesidad de que les dé, y cuando debe darles, entonces se les quita el apuro,

PÁNFILO.— Carino, si los dioses no procuran una solución, sin darme cuenta nos he buscado la ruina a los dos.

CARINO.— ¿Cómo «sin darme cuenta»? Al fin, ya has encontrado excusa. Has cumplido tu palabra.

PÁNFILO.— ¿Qué es eso de «al fin»?

CARINO.— ¿Todavía intentas engañarme con esas palabras?

PÁNFILO.— ¿A qué viene eso?

CARINO.— Después de que te dije que yo la amaba, ella ya te pareció mejor. ¡Ay, pobre de mí, que juzgué tu condición por la mía!

PÁNFILO.— Te equivocas.

CARINO.— ¿Es que tu alegría no te parecía lo bastante completa si no seducías con halagos mi pasión arrastrándome con falsas esperanzas? Quédatela tú.

PÁNFILO.— ¿Que me quede con ella? ¡Ah, no sabes en la de desgracias tan grandes que estoy envuelto, pobre de mí, y la de congojas que con sus consejos me ha ocasionado éste, mi verdugo! *(Señalando a Davo.)*

CARINO.— ¿Y de qué te extrañas, si toma ejemplo de ti?

PÁNFILO.— No dirías eso si supieras de mí o de mi amor.

CARINO.— *(Con ironía.)* Lo sé. Acabas de tener un altercado con tu padre; y, por eso, ahora está furioso contigo y no ha podido obligarte a que hoy te casaras con ella.

PÁNFILO.— De ninguna manera. Para explicarte lo poco que sabes de mis tribulaciones, te diré que esta boda no estaba preparada para mí y que, de momento, nadie quería buscarme esposa.

CARINO.— *(Con ironía.)* Lo sé. Te has visto forzado... por tu propia voluntad. *(Hace ademán de retirarse.)*

PÁNFILO.— ¡Espera! Aún no sabes que...

CARINO.— Lo que sé es que, sin duda, te vas a casar con Filúmena.

---

cuando sería necesario que les diera» (trad. de M. González-Haba, Madrid, Gredos, 1996).

PÁNFILO.— ¿Por qué me matas? Escucha esto: nunca ha dejado de instarme para que le dijera a mi padre que me iba a casar, persuadiéndome, suplicándome, hasta que finalmente me empujó a ello.

CARINO.— ¿Quién ha hecho eso?

PÁNFILO.— Davo...

CARINO.— ¿Davo?

PÁNFILO.— ... se metió a enredar.

CARINO.— ¿Por qué?

PÁNFILO.— No lo sé. Sólo sé que, si le hice caso, es porque los dioses estaban airados contra mí.

CARINO.— ¿Es eso lo que ha pasado, Davo?

DAVO.— Sí.

CARINO.— ¿Eh, qué dices, canalla? ¡Ojalá los dioses te den la muerte que merecen tus hazañas! ¡Anda, dime!: si todos sus enemigos estuvieran por arrojarlo a la boda, ¿qué consejo le darían sino ése?

DAVO.— Estoy en apuros, pero no vencido.

PÁNFILO.— Lo sé.

DAVO.— Si no hubo éxito por aquí, probaremos por otro camino. A menos que, puesto que de entrada hemos adelantado poco, pienses que ya no podemos salir con bien de este apuro.

PÁNFILO.— De ninguna manera; pues estoy convencido de que, si sigues despierto, en lugar de una boda, me has de meter en dos.

DAVO.— Pánfilo, por mi condición de esclavo tengo la obligación de intentar con manos y pies, noche y día, arrostrar peligros mortales con tal de procurarte algún beneficio; la tuya, si algo sale en contra de lo esperado, es la de perdonarme. Lo que hago —y lo hago a conciencia— tiene poco éxito. O si prefieres, busca por tu cuenta algo mejor y a mí despídeme.

PÁNFILO.— Eso querría. Déjame en la situación en la que me encontraste.

DAVO.— Lo haré.

Pánfilo.— Pero tiene que ser inmediatamente.

Davo.— *(Suena la puerta de la casa de Gliceria.)* ¿Eh? ¡Pero espera! Ha sonado la puerta de Gliceria.

Pánfilo.— Eso no es cosa tuya.

Davo.— Estoy dándole vueltas.

Pánfilo.— *(Después de esperar unos instantes.)* ¿Qué? ¿Ya por fin?

Davo.— Inmediatamente te doy la solución.

ESCENA SEGUNDA

Míside, Pánfilo, Carino, Davo

Míside.— *(Saliendo de casa de Gliceria y hablando hacia la casa.)* Ahora mismo me cuido de encontrar a tu Pánfilo y traértelo, esté donde esté. Tú, ahora, vida mía, no te mortifiques.

Pánfilo.— ¡Míside!

Míside.— ¿Qué pasa? *(Reconoce a Pánfilo.)* ¡Anda, mira qué a tiempo apareces, Pánfilo!

Pánfilo.— ¿Qué pasa?

Míside.— Mi señora me ha ordenado que te pida que vayas con ella ahora mismo si todavía la quieres. Dice que está deseosa de verte.

Pánfilo.— *(Dirigiéndose a Davo.)* ¡Ay, estoy perdido, la desgracia se renueva! ¡Que ahora ella y yo nos veamos en semejantes congojas por tu culpa! Pues, sin duda, me ha hecho llamar al enterarse de que me estaban preparando la boda.

Carino.— ¡Qué fácilmente habríamos podido estar bien tranquilos con esa boda sólo con que éste se hubiera estado tranquilo!

Davo.— ¡Venga, por si no desvariara bastante él solo, tú encizáñalo!

Míside.— ¡Por Pólux, ésa es la razón por la que ahora la pobre está hundida en la aflicción!

Pánfilo.— ¡Míside, por todos los dioses, te juro que nunca la he de abandonar, aunque sepa que he de procurarme la enemistad del mundo entero! Yo la busqué; me cupo en suerte; nuestros caracteres coinciden. ¡Que les vaya bien a los que quieren separarnos! Nadie me la ha de quitar sino la muerte.

Míside.— Respiro.

Pánfilo.— El oráculo de Apolo no es más certero que mis palabras. Si pudiera lograr que mi padre no se imagine que he sido yo el que ha detenido la boda, de acuerdo. Pero, si no, haré lo más fácil: que imagine que yo la he detenido. *(Dirigiéndose a Carino.)* ¿Qué te parezco?

Carino.— Un desgraciado, lo mismo que yo.

Davo.— Estoy buscando una idea.

Pánfilo.— *(Con ironía.)* ¡Hala, valiente! Sé lo que vas a intentar.

Davo.— De verdad que te he de dar una solución.

Pánfilo.— Pero tiene que ser inmediatamente.

Davo.— ¡Sí, ya lo tengo!

Carino.— ¿Qué es?

Davo.— No te equivoques: tengo la solución para él, no para ti.

Carino.— Es suficiente.

Pánfilo.— ¿Qué vas a hacer? Dime.

Davo.— Temo que el día de hoy no me baste para hacerlo; no creas que ando sobrado de tiempo para contártelo. Por tanto, marchaos de aquí, que me estorbáis.

Pánfilo.— Me voy a ver a Gliceria. *(Entra en casa de Gliceria; Carino hace ademán de marcharse.)*

Davo.— *(Dirigiéndose a Carino.)* Y tú, ¿qué? ¿Adónde vas?

Carino.— ¿Quieres que te diga la verdad?

Davo.— Por supuesto que sí. *(Aparte.)* Empieza a contarme su historia.

Carino.— ¿Qué va a ser de mí?

Davo.— ¡Eh, tú, sinvergüenza! ¿No tienes bastante con que te conceda un diita más, mientras le aplazo la boda a este otro?

Carino.— Davo, pero, sin embargo...

Davo.— ¿Qué pasa, pues?

Carino.— ... quisiera casarme.

Davo.— Das risa.

Carino.— Ven a mi casa por si pudieras hacer algo.

Davo.— ¿A qué he de ir? No tengo ninguna solución para ti.

Carino.— Pero, sin embargo, por si...

Davo.— Venga, iré.

Carino.— Por si... estaré en casa. *(Entra en su casa*[76]*.)*

Davo.— Tú, Míside, espérame aquí un poco hasta que salga.

Míside.— ¿Para qué?

Davo.— Porque es preciso.

Míside.— ¡Date prisa!

Davo.— ¡Que estoy aquí en un momento, te digo! *(Entra en casa de Gliceria.)*

ESCENA TERCERA

Míside, Davo

Míside.— *(A solas.)* ¡Y que nadie sea dueño de nada! ¡Válganme los dioses! ¡Yo, que pensaba que mi ama tenía en Pán-

[76] Como señala J. R. Bravo, *n. ad loc.*, no es seguro que la casa de Carino se halle en escena. Sin embargo, el hecho de que en el v. 712 se la designe con el adverbio *huc* parece razón suficiente para considerar que, efectivamente, sí lo está.

filo el colmo de la dicha: el amigo, el amante, el hombre dispuesto en cualquier circunstancia! Sin embargo, ¡la de disgustos que la pobre tiene ahora por su culpa! Fácil es que las penas de ahora sean más que las alegrías del pasado. *(Ve a Davo saliendo de casa de Gliceria llevando al recién nacido.)* Pero sale Davo. Amigo mío, ¿qué es esto, por favor? ¿Adónde llevas ese crío?

Davo.— Míside, para esta empresa necesito que ahora demuestres tu memoria y tu astucia[77].

Míside.— ¿Qué vas a hacer, pues?

Davo.— Cógemelo rápidamente y ponlo ante nuestra puerta.

Míside.— Perdona: ¿en el suelo?

Davo.— Cógete unas verbenas de ese altar[78] y extiéndelas debajo.

Míside.— ¿Y por qué no lo haces tú mismo?

Davo.— Para que, si por un casual tuviera que jurarle al amo que no las puse, pueda hacerlo sin reparos.

Míside.— Comprendo. Ahora te han entrado unos escrúpulos que no te conocía. ¡Venga!

Davo.— ¡Muévete deprisa y ya te enterarás luego de lo que voy a hacer! *(Ve a Cremes, que entra en escena.)* ¡Por Júpiter!

Míside.— ¿Qué pasa?

Davo.— Por ahí aparece el padre de la novia. Renuncio al primer plan que había adoptado.

[77] Estas palabras de Davo son paralelas a las que Simón dirige a Sosias al comienzo de la comedia (vv. 33-34).

[78] Se trata del altar que normalmente se halla en el centro de la escena. Serv., *Ad Aen.* XII 120, especifica que la verbena se recogía en un lugar sagrado del Capitolio. Traslaticiamente, la palabra pasa a designar cualquier planta sagrada (mirto, laurel, olivo). Donato explica que en el original de Menandro se manda recoger mirtos. Plaut., *Merc.* 676, hace que Doripa ofrende una rama de laurel en el altar de su vecino.

MÍSIDE.— No sé de qué me estás hablando.

DAVO.— Voy a hacer como que también entro por la derecha; tú, con tus palabras, procura seguirme la corriente según sea preciso.

MÍSIDE.— No comprendo en absoluto qué estás haciendo, pero, si necesitáis algo de mi ayuda, como tú ves más, me quedaré para no ser un obstáculo a vuestra conveniencia. *(Davo sale de escena.)*

ESCENA CUARTA

CREMES, MÍSIDE, DAVO

CREMES.— *(Entrando en escena, y a solas.)* Después de preparar todo lo preciso para la boda de mi hija, he regresado para hacer que la traigan. Pero ¿qué es esto? ¡Por Hércules, un crío! *(Dirigiéndose a Míside.)* Mujer, ¿lo has puesto tú aquí?

MÍSIDE.— *(A solas.)* ¿Dónde está ése?

CREMES.— ¿No me respondes?

MÍSIDE.— *(A solas.)* ¡No aparece por ningún sitio, ay, pobre de mí! El tipo me dejó y se largó.

DAVO.— *(Entra gritando a solas, y haciendo como que no los ve.)* ¡Valedme, dioses! ¡Qué trajín había en el foro! ¡La de gente que había allí discutiendo! Y, encima, la comida, a unos precios... *(Aparte.)* Ya no sé qué más decir.

MÍSIDE.— *(Dirigiéndose a Davo.)* ¿Por qué me has dejado sola aquí? Por favor.

DAVO.— ¿Eh? ¿Qué comedia es ésta? ¡Oye, Míside! Este crío, ¿de dónde ha salido? ¿Quién lo ha traído aquí?

MÍSIDE.— ¿Estás en tus cabales para preguntarme eso?

DAVO.— ¿A quién se lo voy a preguntar, pues, si aquí no veo a nadie más?

CREMES.— *(Aparte.)* Me pregunto de dónde habrá salido.

DAVO.— ¿Me vas a contestar a lo que te pregunto?

MÍSIDE.— ¡Ay[79]!

DAVO.— Ponte a la derecha.

MÍSIDE.— Deliras. ¿Es que no has sido tú mismo...?

DAVO.— *(En voz baja.)* Ándate con cuidado, no sueltes una sola palabra fuera de lo que te pregunte. ¿Me estás insultando? ¿De dónde ha salido? Dilo claramente. *(En alto.)*

MÍSIDE.— De nuestra casa.

DAVO.— *(Con ironía.)* ¡Ja, ja, pero qué raro que una mujer, y encima cortesana, se comporte con semejante desvergüenza!

CREMES.— *(Aparte.)* En lo que se me alcanza, ésta es una esclava de casa de la andriana.

DAVO.— *(Dirigiéndose a Míside.)* ¿Os creéis que somos tan inocentes como para burlaros así de nosotros?

CREMES.— *(A solas.)* He llegado a tiempo.

DAVO.— Pero corre a coger al crío de esta puerta. *(En voz baja.)* ¡Espera! ¡Ojo con moverte de aquí!

MÍSIDE.— ¡Así te descuajen los dioses, que me estás aterrando, pobre de mí!

DAVO.— ¿Te estoy hablando a ti o no?

MÍSIDE.— ¿Qué quieres?

DAVO.— Pero ¿aún me lo preguntas? Venga, ¿de quién es ese crío que has puesto aquí? Dímelo.

MÍSIDE.— ¿No lo sabes tú?

DAVO.— Deja en paz lo que yo sepa. Dime lo que te pregunto.

MÍSIDE.— De vuestra casa.

DAVO.— ¿De cuál de nosotros?

---

[79] En el original latino *Au*, interjección que, según Donato, es una exclamación de consternación típicamente femenina. *Cf.* PLAUT., *Stich.* 259.

Míside.— De Pánfilo.

Davo.— ¿Eh? ¿Qué? ¿De Pánfilo?

Míside.— ¿Es que no lo es?

Cremes.— *(A solas.)* Con razón siempre me he negado a esta boda.

Davo.— ¡Qué crimen abominable!

Míside.— ¿Por qué gritas?

Davo.— ¿No te vi traer este crío ayer por la tarde a vuestra casa?

Míside.— ¡Qué individuo más atrevido!

Davo.— Ésa es la verdad: vi a Cántara con un bulto bajo la ropa.

Míside.— *(Aparte.)* ¡Por Pólux, que doy gracias a los dioses de que en el parto estuvieran algunas mujeres libres[80]!

Davo.— Desde luego, Gliceria no sabe qué clase de hombre es ése por el que ha urdido eso de *(Parodiando las supuestas palabras de Gliceria.)* «si Cremes ve a un niño expuesto ante su casa, no le entregará en matrimonio a su hija». ¡Con más razón la ha de entregar, por Hércules!

Cremes.— *(A solas.)* ¡Por Hércules, que no lo hará!

Davo.— Ahora, para que te enteres bien: si no recoges al niño, de inmediato lo he de mandar a rodar por medio de la calle; y tú por el mismo camino has de ir, a revolcarte por el barro.

Míside.— ¡Por Pólux, tú no estás sobrio, amigo!

Davo.— Un embuste arrastra a otro. Ya oigo susurrar que Gliceria es ciudadana ateniense.

[80] El hecho de que Cántara lleve un bulto bajo sus ropas podría dar lugar a la sospecha de que ésta estuviera intentando introducir una criatura en la casa para hacerla pasar por hijo de Gliceria. De ahí la frase de Míside: hacía falta la presencia de testigos —mujeres libres— que garanticen la autenticidad del parto. Recordemos que el testimonio de los esclavos no es válido. Por su parte, Donato afirma que este detalle constituye una innovación del propio Terencio que refleja una costumbre romana.

Cremes.— *(A solas.)* ¿Eh?

Davo.— Y que Pánfilo, *(Parodiando las supuestas palabras de Gliceria.)* «obligado por las leyes, se ha de casar con ella».

Míside.— ¡Ay, por favor! ¿Es que no es ciudadana?

Cremes.— *(Aparte.)* Sin darme cuenta, casi caigo en una desgracia para hacer reír.

Davo.— ¿Quién habla aquí? *(Finge reconocer a Cremes.)* ¡Oh, Cremes! ¡A tiempo llegas! Escucha.

Cremes.— Ya lo he oído todo.

Davo.— ¿Todo esto?

Cremes.— Sí. Lo he oído desde el principio.

Davo.— ¿Lo has oído? Por favor. ¡Anda, qué canallada! *(Señalando a Míside.)* ¡A ésta, por de pronto, hay que arrastrarla desde aquí a una cruz! *(Dirigiéndose a Míside en voz baja.)* Aquí está él. *(En alto.)* No creas que te estás riendo de Davo.

Míside.— ¡Pobre de mí, por Pólux, que no he dicho ninguna mentira, buen anciano!

Cremes.— Conozco toda la historia. ¿Está Simón dentro?

Davo.— Sí. *(Cremes entra en casa de Simón.)*

Míside.— *(Davo hace ademán de sujetar a Míside)* ¡No me toques, canalla! ¡Por Pólux, que si no le cuento todo a Gliceria...!

Davo.— ¡Oye, tonta! ¿No sabes qué ha pasado?

Míside.— ¿Cómo lo voy a saber?

Davo.— Éste es el suegro de Pánfilo; de otra manera no podíamos hacer que se enterara de lo que queríamos.

Míside.— Podías habérmelo advertido.

Davo.— ¿Piensas que hay poca diferencia entre actuar según te salga del alma y con total naturalidad o hacerlo estudiadamente?

ESCENA QUINTA

Critón, Míside, Davo

Critón.— *(Entrando en escena, y a solas.)* Tengo entendido que en esta plaza vivía Críside, esa mujer que prefirió procurarse aquí riquezas con su indecencia antes que vivir pobre en su patria con honradez. A su muerte, sus bienes revierten legalmente en mí[81]. *(Ve a Míside y a Davo.)* Pero ahora veo a quienes me podrán informar. *(Dirigiéndose a Míside.)* ¡Salud!

Míside.— *(Reconociendo a Critón.)* ¡Por favor! ¿A quién veo? ¿No es éste Critón, el primo de Críside? Es él.

Critón.— ¡Oh, Míside! ¡Salud!

Míside.— ¡Salud para ti, Critón!

Critón.— Así que Críside... ejem[82]...

Míside.— ¡De verdad, por Pólux, que nos ha arruinado, pobres de nosotras!

Critón.— Y vosotras, ¿qué? ¿Cómo andáis por aquí? ¿Todo bien?

Míside.— ¿Nosotras? Ya lo dice el refrán, como podemos, que como queremos no nos dejan[83].

Critón.— ¿Qué es de Gliceria? ¿Ya ha encontrado a sus padres aquí?

[81] El derecho ateniense obliga a que los bienes de la hetera reviertan en su pariente varón más cercano; incluso si ella tiene hijos, que indefectiblemente serán considerados ilegítimos y, por tanto, sin derecho a herencia. Esta realidad jurídica es la que permite que el hermano de la madre de Taide *(Eun.* 131 y ss.) sea dueño legal de Pánfila y pueda, por tanto, venderla como esclava.

[82] *Hem*, en el original latino. Se trata de un eufemismo para evitar nombrar su muerte.

[83] *Cf.* Caec., *Ploc.* fr. 177 Ribb., *Vivas ut possis, quando nequit ut velis.* Asimismo, Men., *Sent.* 273 (fr. 47 K-T).

Míside.— ¡Ojalá!

Critón.— ¿Todavía no? No me he presentado aquí con buenos auspicios. ¡Pues, por Pólux, que si lo hubiera sabido, jamás habría puesto aquí un pie! Siempre se dijo que era hermana de Críside, y por tal era tenida. Es la dueña de los bienes que fueron de ella. Ahora yo, un extranjero, ¿voy a emprender un litigio? Lo fácil y lo útil que es ya me lo advierten los precedentes ajenos. Además, supongo que ahora tendrá algún amante y protector, pues de allá ya salió crecidita. Me gritarían que soy un metepleitos[84] y que persigo la herencia como un mendigo. Al fin y al cabo, no me hace gracia despojarla.

Míside.— ¡Oh, el mejor de los forasteros! ¡Por Pólux, que mantienes tu carácter de siempre, Critón!

Critón.— Ya que he venido hasta aquí, llévame con ella para que la pueda ver.

Míside.— Encantadísima. *(Critón y Míside entran en casa de Gliceria.)*

Davo.— *(A solas.)* Los voy a seguir; no quiero que justo ahora me vea el viejo. *(Los sigue.)*

[84] Con este neologismo tratamos de traducir el original *sicophanta.* Como es sabido, los sicofantas eran, en un principio, quienes denunciaban el tráfico ilegal de higos en el Ática. Posteriormente, el término amplió su significado y pasó genéricamente a designar a los delatores profesionales. En la Atenas del s. v a. C. era frecuente la existencia de delatores que, con la intención de expoliar a los ciudadanos, los chantajeaban con la amenaza de citarlos ante los tribunales. Es en este contexto en el que hay que entender la alusión de Critón, quien teme que su presencia en la ciudad pueda ser interpretada como un intento de hacerse con la herencia de Críside mediante la interposición de una demanda abusiva. *Cf.* Men., *Sent.* 603: «El sicofanta es en la ciudad un lobo». El término es también empleado por Plauto en nada menos que 16 ocasiones.

ACTO V

ESCENA PRIMERA

Cremes, Simón

Cremes.— *(Saliendo de casa de Simón junto a él.)* Simón, bien sé que ya has podido apreciar la amistad que te tengo, y muy bien. Bastante peligro he corrido. Procura ya poner fin a tus ruegos. Mientras me afanaba por complacerte, casi me jugué la vida de mi hija.

Simón.— De ninguna manera. En efecto, ahora, sobre todo, te pido y te ruego, Cremes, que demuestres con hechos el favor que de palabra emprendiste hace un rato.

Cremes.— ¡Mira lo injusto que te hacen tus caprichos! Con tal de lograr tus deseos, ni reparas en que el ser bueno tiene un límite ni en lo que me estás pidiendo; pues, si lo pensaras, dejarías ya de abrumarme con esas sinrazones.

Simón.— ¿Con cuáles?

Cremes.— ¿Y tú me lo preguntas? Me empujaste a entregar a mi hija a un mozalbete enredado en un amorío con otra y renuente al matrimonio; todo para que acabara entregándola a discordias y a una boda insegura, y sólo para que yo le buscara remedio a tu hijo a costa del sufrimiento y el dolor de mi hija. Lo lograste. Hice preparativos mientras lo permitió la situación. Ahora no lo permite: aguántate. Van diciendo que la otra es ciudadana de aquí; que le ha nacido un crío. Déjanos en paz.

Simón.— ¡Por los dioses te ruego que no se te meta en la cabeza creer en gentes para quienes eso de que mi hijo sea el colmo de la perdición resulta muy útil! Se han inventado y

han montado toda esa historia con motivo de la boda. Pero, cuando desaparezca el motivo que los impulsa a ello, pondrán fin a su conducta.

Cremes.— Te equivocas; yo mismo he visto a la esclava de Gliceria discutiendo con Davo.

Simón.— Lo sé.

Cremes.— Y no era una pose, pues ninguno de los dos se había dado cuenta entonces de que yo estaba allí.

Simón.— Te creo. Hace un rato, Davo ya me ha anunciado que iban a hacer esta representación. Y no sé cómo me he olvidado de decírtelo hoy, tal como quería.

ESCENA SEGUNDA

Davo, Cremes, Simón, Dromón

Davo.— *(Saliendo de casa de Gliceria y dirigiéndose al interior.)* Os recomiendo que ahora os estéis tranquilas...

Cremes.— ¡Mira, ahí tienes a Davo!

Simón.— ¿De dónde sale?

Davo.— ... debido a mi vigilancia y a la del forastero.

Cremes.— *(Aparte.)* ¿Qué desgracia es ésta?

Davo.— Jamás había visto un hombre, una llegada y una ocasión más oportunos.

Simón.— *(Aparte.)* ¿A quién alaba ese canalla?

Davo.— *(Aparte.)* ¡Todo va bien encaminado!

Simón.— *(Aparte.)* Me estoy retrasando en hablarle.

Davo.— *(Aparte.)* Es mi amo. ¿Qué voy a hacer?

Simón.— *(Dirigiéndose a Davo.)* ¡Salud, buen hombre!

Davo.— *(Fingiendo no haberlos reconocido.)* ¡Anda, mira,

Simón! ¡Oh, nuestro amigo Cremes! Ya está todo preparado ahí dentro.

SIMÓN.— Bien te has esmerado.

DAVO.— Cuando quieras, haz llamar a la novia.

SIMÓN.— Muy bien, eso es lo único que falta ahora. Pero tú respóndeme una cosa: ¿qué se te ha perdido a ti aquí?

DAVO.— ¿A mí?

SIMÓN.— Sí.

DAVO.— ¿A mí?

SIMÓN.— ¡A ti, pues!

DAVO.— Acabo de entrar...

SIMÓN.— ¡Como si te preguntara hace cuánto tiempo!

DAVO.— ...junto a tu hijo.

SIMÓN.— ¿Es que Pánfilo está dentro? ¡Qué condena, pobre de mí! ¡Eh! ¿No me dijiste que estaban reñidos, criminal?

DAVO.— Y lo están.

SIMÓN.— Y él, ¿por qué está allí, pues?

CREMES.— ¿Qué te figuras que hace? Reñir con ella.

DAVO.— Nada de eso. Por cierto, Cremes, que por mí te vas a enterar ahora de una canallada indigna: acaba de llegar un viejo; no sé quién es. Ahí lo tienes, seguro de sí mismo e inteligente. Basta mirarle la cara para ver que es persona de lo más respetable: en su rostro reside una austera seriedad, y en sus palabras, franqueza.

SIMÓN.— ¿Qué nos traes, pues?

DAVO.— ¿Yo? ¡Nada! Salvo lo que le he oído decir.

SIMÓN.— ¿Y qué ha dicho, pues?

DAVO.— Que sabía que Gliceria era ciudadana ateniense.

SIMÓN.— ¿Qué? ¡Dromón, Dromón[85]!

DAVO.— ¿Qué pasa?

[85] Dromón: el esclavo tiene un nombre griego, que evidentemente deriva de la raíz **drom-* («correr») y alude cómicamente al prototipo del *servus currens.*

SIMÓN.— ¡Dromón!

DAVO.— ¡Escúchame!

SIMÓN.— Si dices una palabra más... ¡Dromón!

DAVO.— Escúchame, por favor.

DROMÓN.— *(Saliendo de casa de Simón.)* ¿Qué quieres?

SIMÓN.— A éste, lo agarras y, en volandas, lo llevas adentro cuanto antes.

DROMÓN.— ¿A quién?

SIMÓN.— A Davo.

DAVO.— ¿Por qué?

SIMÓN.— ¡Porque me da la gana! ¡Cógelo, te digo!

DAVO.— ¿Qué he hecho yo?

SIMÓN.— ¡Agárralo!

DAVO.— Si llegas a descubrir que te he mentido en algo, mátame. *(Dromón agarra a Davo.)*

SIMÓN.— No oigo nada.

DROMÓN.— Buen traqueteo te voy a dar ahora.

DAVO.— ¿Aunque, sin embargo, esto sea verdad?

SIMÓN.— Aunque lo sea. *(Dirigiéndose a Dromón.)* Procura que lo vigilen atado y —¿me oyes?— átalo a cuatro patas. ¡Venga de una vez! *(Dirigiéndose a Davo.)* ¡Por Pólux, que hoy, si sigo vivo, a ti te voy a demostrar el peligro que hay en engañar a tu amo; y a mi hijo, el de engañar a su padre! *(Dromón entra en la casa cargando con Davo.)*

CREMES.— ¡Ah, no te ensañes tanto!

SIMÓN.— ¡Oh, Cremes, menudo respeto me tiene mi hijo! ¿No te compadeces de mí? ¡Haberme tomado tantas fatigas por semejante hijo! *(Dirigiéndose al interior de la casa de Gliceria.)* ¡Venga, Pánfilo; Pánfilo, sal! ¿Es que te da vergüenza?

ESCENA TERCERA

PÁNFILO, SIMÓN, CREMES

Pánfilo.— *(Saliendo de casa de Gliceria.)* ¿Quién pregunta por mí? *(Reconoce a Simón.)* ¡Estoy muerto: es mi padre!

Simón.— ¿Qué dices? ¿Tú, el colmo de...?

Cremes.— ¡Ah! Dile más bien lo que hay y deja de insultar.

Simón.— Como si pudiera decirse ya nada más grave contra él. *(Dirigiéndose a Pánfilo.)* ¿Qué dices, pues? ¿Que Gliceria es ciudadana?

Pánfilo.— Eso van diciendo.

Simón.— *(Dirigiéndose a Cremes.)* ¿«Eso van diciendo»? ¿Tendrá valor? ¿Acaso piensa lo que está diciendo? ¿Acaso lamenta lo que ha hecho? Mira si el rubor delata cualquier asomo de vergüenza. ¡Tener tan poco dominio que, contraviniendo las costumbres de la ciudad, de la ley y de la voluntad de su padre, se empeña, a pesar de todo, en quedarse con esa mujer en el colmo de la deshonra!

Pánfilo.— ¡Pobre de mí!

Simón.— *(Dirigiéndose a Pánfilo.)* ¿Eh? ¿Ahora al cabo te has dado cuenta, Pánfilo? Eso antes, antes; cuando se te metió en la cabeza que tenías que lograr tus caprichos a cualquier precio. Entonces te habrían venido bien de verdad esas palabras. *(Aparte.)* Pero ¿qué estoy haciendo? ¿Por qué me torturo? ¿Por qué me mortifico? ¿Por qué acongojo mi vejez con la insensatez de mi hijo? ¿Acaso para sufrir el castigo por sus faltas? De ninguna manera. ¡Que se la quede, que le vaya bien y que viva con ella!

Pánfilo.— ¡Papá!

Simón.— ¿Qué es eso de «papá»? ¡Como si tú necesitaras de este padre! Sin permiso de tu padre, te has buscado casa, esposa e hijos. Has presentado testigos que afirman que ella es ciudadana de aquí. Llevas las de ganar.

Pánfilo.— Padre, ¿me permites unas pocas palabras?

Simón.— ¿Qué me vas a decir?

Cremes.— Aun con todo, Simón, escúchalo.

Simón.— ¿Que lo escuche? ¿Qué he de escuchar, Cremes?

Cremes.— ¡Que te lo diga de una vez!

Simón.— Venga, dejo que hable.

Pánfilo.— Reconozco que estoy enamorado de ella. Si eso es una falta, también lo reconozco. Padre, en tus manos me pongo: imponme el castigo que quieras; mándame. ¿Quieres que tome una esposa? ¿Quieres que me deshaga de ésta? Lo soportaré como pueda. Sólo te ruego que no creas que el viejo ese te lo he mandado yo. Deja que me justifique y que lo traiga aquí delante de ti.

Simón.— ¿Lo vas a traer?

Pánfilo.— Permítemelo, padre.

Cremes.— Pide algo justo: dale permiso.

Pánfilo.— Accede a mis ruegos.

Simón.— Accedo. *(Pánfilo entra en casa de Gliceria.)* Siempre y cuando vea que no me engaña, transijo con cualquier cosa, Cremes.

Cremes.— Por una grave falta, para un padre, un pequeño castigo es suficiente.

ESCENA CUARTA

CRITÓN, CREMES, SIMÓN, PÁNFILO

Critón.— *(Dirigiéndose a Pánfilo, que ha vuelto a escena acompañado de Critón.)* Deja de suplicarme. Cualquiera de las siguientes razones, simplemente una, me empujaría a hacerlo: sea por tu persona, sea porque el asunto es verdad, sea por mi buena disposición hacia la propia Gliceria.

Cremes.— ¿No veo a Critón, el de Andros? ¡Claro que es él!

Critón.— ¡Salud, Cremes!

Cremes.— ¡Qué raro verte por Atenas!

Critón.— Cosas que pasan. Pero ¿éste es Simón?

Cremes.— El mismo.

Critón.— ¡Simón!

Simón.— ¿Preguntas por mí? Dime tú, ¿vas diciendo que Gliceria es ciudadana de aquí?

Critón.— ¿Lo niegas?

Simón.— ¿Con esas pretensiones te presentas aquí?

Critón.— ¿Con cuáles?

Simón.— ¿Me lo preguntas? ¿Vas a poder actuar sin recibir tu castigo después de enredar en fraudes a mozalbetes que no saben de la vida y educados como hombres libres echándoles el lazo con halagos y promesas?

Critón.— ¿Estás en tus cabales?

Simón.— ¿Y formalizas con bodas los amoríos con cortesanas?

Pánfilo.— *(Aparte.)* ¡Estoy perdido, temo que el extranjero no resista!

Cremes.— Simón, si lo conocieras mejor, no pensarías así; éste es un hombre de bien.

Simón.— ¿Éste es un hombre de bien? ¡Qué casualidad que justo hoy se presenta en la boda, siendo que jamás lo había hecho antes! Cremes, ¿de verdad que podemos fiarnos de él?

Pánfilo.— *(Aparte.)* Si no temiera a mi padre, tendría alguna buena observación que hacerle sobre el particular[86].

Simón.— *(Dirigiéndose a Critón.)* ¡Metepleitos!

Critón.— ¿Eh?

Cremes.— Así es él, Critón; déjalo como es.

Critón.— ¡Que él se las apañe con su manera de ser! Pero, si insiste en decirme lo que le apetezca, va a oír lo que no le apetezca. ¿Soy yo quien ha promovido u organizado este jaleo? ¿No vas a soportar con ánimo ecuánime tu desgracia? Porque, si lo que afirmo haber oído es verdadero o falso, se puede saber de inmediato. Hace tiempo, en un naufragio, un ateniense fue arrojado a Andros, y con él esta pequeña doncella, Gliceria. Entonces él, en la indigencia, por un casual se arrimó al padre de Críside nada más llegar.

Simón.— Ya empieza la comedia.

Cremes.— Deja que continúe.

Critón.— ¿Verdad que me está mareando?

Cremes.— Continúa.

Critón.— Además, el que lo acogió era pariente mío; ahí, por él me enteré de que era ateniense. Y allí murió.

Cremes.— ¿Y su nombre?

Critón.— ¿El nombre? Así de pronto... *(Tratando de recordar y en voz baja, pero oído por Cremes.)* Fanias...

Cremes.— ¿Eh? ¡Estoy perdido[87]!

---

[86] El motivo de su viaje era hacerse con la herencia de Críside (v. 799).

[87] Según señala M. Rossi, *Andria*, Milán, Mursia, 1996, *n. ad. loc.*, esta frase no la pronuncia Cremes sino Pánfilo, quien muestra su desconsuelo al no haber podido oír el nombre de Fanias, que Critón ha pronunciado en voz baja a sus espaldas. Si no lograba traer a colación el nombre, no había forma de confirmar la historia. Nosotros, en cambio, consideramos que la exclamación, que

CRITÓN.— ¡Por Hércules que sí! Me parece que era Fanias. En cambio, recuerdo a ciencia cierta que él decía que era del distrito de Ramnunte[88].

CREMES.— ¡Oh, Júpiter!

CRITÓN.— Cremes, muchos otros por entonces oyeron todo esto en Andros.

CREMES.— ¡Ojalá sea lo que espero! Oye, dime, ¿y qué pasó entonces con la niña? ¿Decía que era suya?

CRITÓN.— No.

CREMES.— ¿De quién decía que era, pues?

CRITÓN.— Hija de su hermano.

CREMES.— Sin duda es la mía.

CRITÓN.— ¿Qué dices?

SIMÓN.— ¿Qué estás diciendo?

PÁNFILO.— *(Aparte.)* Pánfilo, estira las orejas.

SIMÓN.— ¿Por qué lo crees?

CREMES.— Ese Fanias era mi hermano.

SIMÓN.— Yo lo conocía, y sé que es verdad.

CREMES.— Él, que por entonces huía de la guerra[89], salió para Asia en mi búsqueda, temiendo dejar aquí a la niña. Desde entonces, ahora es la primera noticia que tengo de lo que pasó con él.

---

atribuimos a Cremes, se debe a la emoción de comprobar de repente que Gliceria era la hija que había perdido. En cualquier caso, la atribución de las entradas es controvertida.

[88] Una de las demarcaciones *(démoi)* en las que se dividía el Ática. Se hallaba situado al norte de Atenas, sobre el estrecho que separaba el continente griego de la isla de Eubea. En él había un santuario de Némesis.

[89] Terencio no da ninguna referencia adicional que permita saber a qué guerra está aludiendo Cremes. Con todo, por razones cronológicas, nos atrevemos a conjeturar que quizás se trate de la expedición que Demetrio Poliorcetes hace contra Atenas en 307 a. C.

PÁNFILO.— *(Aparte.)* Apenas estoy en mí. ¡Tanto me han alterado el susto, las esperanzas, la alegría y el pasmo por esta dicha tan grande y repentina!

SIMÓN.— *(Dirigiéndose a Cremes.)* De verdad que por muchas razones me alegro de que hayáis descubierto que la muchacha es hija tuya.

PÁNFILO.— Lo creo, padre.

CREMES.— Pero sólo me queda un detalle que me trae a maltraer.

PÁNFILO.— *(Aparte.)* Con tus escrúpulos, eres digno de... ¡Cómo te odio! *(Dirigiéndose a Cremes.)* Buscas el nudo en el junco[90].

CRITÓN.— ¿Y cuál es?

CREMES.— Que su nombre no es el mismo.

CRITÓN.— ¡Por Hércules que de pequeña tenía otro nombre!

CREMES.— ¿Cuál, Critón? ¿No lo recuerdas?

CRITÓN.— Lo estoy buscando.

PÁNFILO.— *(Aparte.)* ¿He de permitir que su poca memoria sea obstáculo para mi felicidad, siendo que yo mismo tengo el remedio para este particular? *(Dirigiéndose a Cremes.)* ¡Oye, Cremes, el nombre que buscas es Pasibula!

CREMES.— Ésa es precisamente.

CRITÓN.— ¡Ésa es!

PÁNFILO.— Mil veces se lo he oído a ella.

SIMÓN.— Cremes, supongo que supones que todos nosotros nos alegramos de esto.

CREMES.— ¡Válganme los dioses, lo creo!

PÁNFILO.— Lo que falta, padre...

---

[90] *Nodum in scirpo quaeris*, es decir, buscas dificultades donde no las hay, expresión equivalente a nuestro «buscar tres pies al gato». La expresión ya se halla en PLAUT., *Men.* 247.

SIMÓN.— Ya hace rato que los propios hechos me han reconciliado contigo.

PÁNFILO.— ¡Oh, padre encantador! Y en cuanto a ella, ¿no tendrá Cremes intención de cambiar las condiciones según las cuales la recibí como esposa?

CREMES.— Mientras tu padre no diga otra cosa, llevas todas las de ganar.

PÁNFILO.— Por supuesto que sí.

SIMÓN.— Evidentemente.

CREMES.— Pánfilo, la dote son diez talentos[91].

PÁNFILO.— Acepto.

CREMES.— Me voy corriendo junto a mi hija. ¡Eh, Critón, ven conmigo, pues creo que ella no me conoce! *(Cremes y Critón entran en casa de Gliceria.)*

SIMÓN.— ¿Por qué no ordenas que la trasladen a nuestra casa?

PÁNFILO.— Buena idea. Voy a darle el encargo este a Davo.

SIMÓN.— No podrá.

PÁNFILO.— ¿Cómo?

SIMÓN.— Porque tiene entre manos otra cosa más importante que le incumbe más.

PÁNFILO.— ¿Cuál, pues?

SIMÓN.— Está atado.

PÁNFILO.— Padre, no está bien atado[92].

SIMÓN.— Pues no lo ordené así.

PÁNFILO.— Manda que lo suelten, por favor.

[91] El talento es una unidad de peso equivalente a 60 minas, o lo que es lo mismo, seis mil dracmas áticas o 24.000 sestercios romanos. Partiendo del hecho de que el peso de la dracma es de unos 4,5 gramos aproximadamente, un talento pesa veintisiete kilogramos de plata. Y diez talentos la muy respetable cantidad de 270 kilogramos de plata o 240.000 sestercios romanos, auténticamente un espléndida dote, como se anunciaba en el v. 101.

[92] *Pater, non recte vinctust*, expresión cuya comicidad resulta de su ambigüedad: «No lo han atado bien», o bien, «no es correcto haberlo atado».

SIMÓN.— Venga, hágase.

PÁNFILO.— Pero date prisa.

SIMÓN.— Voy adentro. *(Entra en su casa.)*

PÁNFILO.— *(A solas.)* ¡Oh, día fausto y feliz!

ESCENA QUINTA

CARINO, PÁNFILO, DAVO

CARINO.— *(Saliendo de su casa, y a solas.)* Vengo a ver qué está haciendo Pánfilo. *(Ve a Pánfilo.)* ¡Y mira, aquí está!

PÁNFILO.— *(A solas.)* Quizás alguien crea que yo no creo que esto es verdad; pero ahora se me antoja que sí lo es: tengo el convencimiento de que la vida de los dioses es sempiterna porque ellos son en exclusiva los dueños de la felicidad. Pues bien, si ningún pesar se interpone en mi alegría, a mí se me ha concedido la inmortalidad[93]. Pero ¿a quién querría ver ahora por encima de todo para contarle lo sucedido?

CARINO.— *(A solas.)* ¿Y cuál es esa alegría?

PÁNFILO.— *(Ve a Davo, que sale de casa de Simón.)* Veo a Davo. A nadie en el mundo preferiría hallar antes que a él, pues sé que de corazón se ha de alegrar de mi alegría.

[93] Según Donato, esta sentenciosa frase *(nam mi inmortalitas / partast, si nulla aegritudo huic gaudio intercesserit)* procede del *Eunoúchos* de Menandro. Y efectivamente la podemos ver reflejada en el *Eunuco* terenciano: *Nunc est profecto interfici quom perpeti me possum, / ne hoc gaudium contaminet vita aegritudine aliqua* («¡... ahora bien podría aceptar la muerte, antes que la vida me empañe esta alegría con alguna aflicción!») (v. 552). La sentencia expresa la conocida doctrina epicúrea según la cual la felicidad perfecta halla su origen en el placer constante que no se halla turbado por ningún dolor *(Cf.* EPIC., *Sent.* 3). Asimismo, *Heaut.* 693; *Hec.* 843.

DAVO.— *(Saliendo de casa de Simón, y a solas.)* ¿Dónde estará Pánfilo?

PÁNFILO.— ¡Davo!

DAVO.— *(Sin reconocer a Pánfilo.)* ¿Quién es ese tipo?

PÁNFILO.— Soy yo.

DAVO.— ¡Oh, Pánfilo!

PÁNFILO.— No sabes lo que me acaba de pasar.

DAVO.— Ciertamente. Pero sí sé lo que me ha pasado a mí.

PÁNFILO.— Y yo también.

DAVO.— Según la ley de los hombres, te has enterado de mi desgracia antes que yo de tu suerte.

PÁNFILO.— Mi querida Gliceria ha encontrado a sus padres.

DAVO.— ¡Qué bien!

CARINO.— *(Aparte.)* ¿Eh?

PÁNFILO.— Su padre es nuestro mejor amigo.

DAVO.— ¿Quién?

PÁNFILO.— Cremes.

DAVO.— Bueno es lo que cuentas.

PÁNFILO.— No hay ningún obstáculo para que me case con ella.

CARINO.— ¿Acaso está soñando lo que quiso despierto?

PÁNFILO.— Además, Davo, el crío...

DAVO.— ¡Ah, déjalo estar! Es[94] el único al que aman los dioses.

CARINO.— *(A solas.)* Si esto es verdad, estoy salvado. Hablaré con él.

PÁNFILO.— *(Oyéndolo.)* ¿Quién es ese tipo? *(Dirigiéndose a Carino.)* ¡Carino! ¡Qué a tiempo te me presentas!

[94] Seguimos la lectura *est* que ofrece la edición de KAUER-LINDSAY. Algunos editores leen *es* (suministrada por Π^b y v^2), con lo cual la frase no iría referida al niño, sino a Pánfilo: «Tú eres el niño mimado por los dioses». *Cf. Phorm.* 854: *Ab dis solus diligere, Antipho.*

CARINO.— ¡Qué suerte!

PÁNFILO.— ¿Lo has oído?

CARINO.— ¡Todo! ¡Venga, mira por mí en tu prosperidad! Ahora te has hecho con Cremes. Sé que ha de hacer todo lo que quieras.

PÁNFILO.— No lo olvido; y se me hace demasiado largo aguardar a que salga. Sígueme por aquí; ahora está dentro, en casa de Gliceria. *(Dirigiéndose a Davo.)* Davo, tú vete a casa. Date prisa y haz venir a los esclavos para que la lleven de aquí a nuestra casa. ¿Qué haces ahí parado? ¿A qué esperas? *(Pánfilo y Carino entran en casa de Gliceria.)*

DAVO.— Voy. *(Dirigiéndose al público.)* No esperéis a que salgan aquí. Dentro se celebrarán los esponsales y, si hay algo que falta, dentro pasará[95].

CANTOR.— *(Dirigiéndose a los espectadores.)* ¡Aplaudid![96]

[95] Alusión a los esperables esponsales de Carino. En este punto hay que resaltar que el procedimiento de hacer anunciar a un personaje (en este caso, Davo) el fin de la peripecia cómica es un mecanismo ampliamente usado por Plauto *(Cf. Pseud.* 1331 y ss.; *Rud.* 1418) y que, en cambio, Terencio sólo emplea en esta comedia. Es muy posible que en la primera de sus obras Terencio adoptara el procedimiento plautino, abreviando así el final de Menandro, quien, como sabemos por los cierres del *Dýscolos* y de la *Sámia*, ponía en escena los esponsales oficiales y el cortejo nupcial. El caso es que, en lo sucesivo, Terencio ya no se molestó en hacer tales anuncios al público por persona interpuesta y dio cuenta de sus finales felices a través de la propia acción dramática.

[96] El cantor tenía el cometido de acompañar las partes líricas de la comedia y el de cerrar la obra con su invitación al aplauso del público: *vos valete et plaudite* o simplemente *plaudite*.

SEGUNDO DESENLACE APÓCRIFO

PÁNFILO, CREMES, CARINO, DAVO

PÁNFILO.— *(Dirigiéndose a Cremes.)* A ti te estaba esperando: quiero tratar contigo un asunto que es de tu interés. He procurado que no dijeras que me he olvidado de tu otra hija. Me parece que te he encontrado un marido digno de ti y de ella.

CARINO.— *(Dirigiéndose a Davo.)* ¡Ah, estoy perdido, Davo! Ahora se juega la suerte de mi amor y de mi vida.

CREMES.— Ese pretendiente no me era desconocido, si lo hubiera querido, Pánfilo.

CARINO.— ¡Estoy perdido, Davo!

DAVO.— Espera.

CARINO.— ¡Estoy muerto!

CREMES.— Te voy a decir por qué razón no quería a Carino como yerno: no porque no quisiera en absoluto que él entrara en mi familia...

CARINO.— ¿Eh?

DAVO.— ¡Calla!

CREMES.— ... sino porque tenía la intención de que la amistad con Simón, que ya nos venía de nuestros padres, se aumentara en alguna medida al transmitirla a nuestros hijos. Ahora, puesto que la fortuna me ha dado la oportunidad de daros gusto a ambos, le entrego mi hija a Carino.

PÁNFILO.— ¡Estupendo!

DAVO.— *(Dirigiéndose a Carino.)* Adelántate y dale las gracias a este hombre.

CARINO.— ¡Salud, Cremes, el más, más amigo[97] de todos

---

[97] Trato de traducir así la conjetura de Rubio al *locus disperatus «agissime»* de la edición de KAUER-LINDSAY. Por otro lado, esta parte del texto, tan-

mis amigos; el haber hallado que, hasta ahora, me tenías en la más alta consideración me alegra tanto como el saber qué puedo esperar de ti y solicitarte lo que con tanto afán deseo.

CREMES.— *(Dirigiéndose a Carino.)* En cualquier empresa que te propongas, te juzgarán según tu empeño, Carino

PÁNFILO.— Por mi experiencia es posible suponer que esto es verdad.

CREMES.— Aunque yo era un extraño para ti, sin embargo sabía quién eras.

CARINO.— Así es.

CREMES.— Te prometo como esposa a mi hija Filúmena y con seis talentos de dote[98].

---

to en esta como en la siguiente intervención de Cremes, está muy deturpada, con lo cual la traducción es aproximativa.

[98] A saber, 36.000 dracmas áticas, equivalentes a unos 144.000 sestercios, es decir, unos 162 kilogramos de plata.

EL ATORMENTADO

(Heautontimorumenos)

INTRODUCCIÓN

Si las comedias anteriores constituyen en Terencio un proceso de tanteo en su intento de reflexión sobre el género de la *palliata*, *Heautontimorumenos* marca el comienzo de la madurez teatral de nuestro autor. En esta comedia ya queda asentada la estructura que va a caracterizar el resto de su obra, basada en la combinación de una doble trama sentimental, provocada, a su vez, por la tensión con los padres y que se resolverá con la intervención más o menos decisiva de un esclavo o de un parásito:

Heautontimorumenos		*Phormio*		*Adelphoe*	
Menedemo	Cremes	Demifón	Cremes	Démeas	Mición
Clinias	Clitifón	Antifón	Fedrias	Ctesifón	Ésquino
Antífila	Báquide	Fania	Pánfila	Báquide	Pánfila
Siro		Formión / Geta		Siro	

Como ya hemos señalado, junto con *Hecyra*, ésta es la más innovadora de las comedias de Terencio y, quizás por ello, es la que más debates ha suscitado entre la crítica. De entrada, es preciso señalar el problema que constituye su doble trama —los amores de Clinias y Antífila, por un lado, y los de Clitifón y Báquide, por otro— , ya que, de hacer caso al propio Terencio en el prólogo, su fuente griega, el *Heautontimoroumenos* de Menandro, habría sido una comedia de argumento simple. Ante ello, caben, pues, dos hipótesis ya adelantadas en el siglo XIX

sin que ninguna de ellas haya hallado en su favor pruebas concluyentes hasta nuestros días: de un lado, hay quien ha supuesto que Terencio habría contaminado el original griego con una pieza cuyo título no nos desveló; o bien, como han apuntado otros[1], habría que considerar que la trama de los amores de Clitifón y Báquide es una creación del propio Terencio.

A estos problemas se suman los juicios de quienes, como Nencini[2], consideraron en muy poco la calidad de la comedia atendiendo, sobre todo, a cuestiones de estructura: al igual que ocurre en *Andria*, la doble intriga amorosa está débilmente engarzada; y por otra parte, también se le ha reprochado al autor la disimetría entre las tramas protagonizadas por las familias de Clinias y Clitifón. Atendiendo al título de la obra y al problema que se formula en la primera escena, el hilo fundamental de la obra habría tenido que ser es el protagonizado por Menedemo y su hijo Clinias y, por tanto, Terencio tendría que haber dilatado hasta el final su encuentro y la imprescindible boda de éste con Antífila. En efecto, tras el descubrimiento de Cremes de que Clinias se halla en su casa, ya no queda duda de que la relación entre Antífila y Clinias: sea cual sea la condición de la muchacha, será bendecida por el arrepentido Menedemo, dispuesto a todo, con tal de recuperar el cariño del muchacho.

Ahora bien, no son éstos los únicos criterios en virtud de los cuales valorar el texto terenciano: si atendemos a otras instancias que trascienden la mera estructura formal, se puede comprobar que la comedia, al igual que *Hecyra*, constituye un intento de renovación respecto al marco genérico del que partía. Tal como también hará en sus dos siguientes comedias, *Phormio* y *Adelphoe*, en ésta Terencio pone de nuevo en escena el problema de las relaciones entre padres e hijos tratando la cuestión con una profundidad desconocida en el teatro latino. Cuán lejos del acartonado Simón de *Andria* se hallan Menedemo y Cremes, quienes, en el fondo, ya están prefigurando la evolución que veremos definitivamente trazada en los personajes de Démeas y Mición en *Adelphoe*. Menedemo, el huraño y triste personaje de la primera escena del drama, acaba siendo un irónico guasón que se burla del avisado y entrometido Cremes, quien en cierta manera es el auténtico protagonista de la pieza. No sólo por su incesante aparición en escena, sino, sobre todo, porque es en él en quien mejor se refleja la lección moral que pretende ofrecer Terencio: ningún padre está a salvo de ser engañado por un hijo y, por tanto, quizás nadie deba ir dando lecciones al prójimo sobre cómo comportarse en tal terreno.

[1] Una postura intermedia es la que manifestó F. NENCINI, *De Terentio eiusque fontibus*, Livorno, 1891, págs. 64-76, para quien Terencio se limitó a reorganizar y ampliar los materiales de la obra de Menandro. Una discusión detallada sobre las pruebas que unos y otros aducen a favor o en contra de una contaminación, en L. RUBIO, «Introducción a *Heautontimorumenos*», págs. 16-18, y J. R. BRAVO, «Introducción a *Heautontimorumenos*», págs. 312-318.

[2] F. NENCINI, *op. cit.*, pág. 69.

Con todo, si importante es este personaje, la singularidad con que Terencio acertó a trazar el retrato de Menedemo hace de él la más humana de sus creaciones. Si en *Hecyra*, Terencio pudo explotar, aun a costa de la comicidad, sus largos monólogos para introducirse en las zozobras de sus personajes, en *Heautontimorumenos*, este subgénero le brindó la posibilidad de explorar el drama interior de Menedemo, roto por la pérdida de su hijo. Si hay algún personaje terenciano que merezca el título de individuo es precisamente este *senex*, en el que se desatan las tensiones entre las tres instancias psicológicas que ya hemos descrito en nuestra Introducción: el «tener que», el «querer» y el «necesitar». Sus obligaciones como cabeza de familia lo llevan a rechazar a un hijo enredado en un amorío socialmente reprobable; su deseo como padre es evitar que sufra las penalidades de la guerra; y su necesidad como ser humano es la de tenerlo junto a sí independientemente de cualquier otra consi-

deración. De entrada, el conflicto psicológico se manifiesta mediante la autopunición. Sin embargo, el poder franquearse con Cremes y hablar de su dolor íntimo, resuelve positivamente la situación. No es tanto una redención, como se ha dicho, cuanto una curación del dolor a través del reconocimiento de la necesidad, oculta por instancias más superficiales.

Al margen de esto, es preciso señalar que ésta es la única de las comedias de doble intriga de Terencio en la que no hay una doble unión en el desenlace. No es posible establecer las razones que movieron a Terencio para ello, pero el hecho es que, finalmente, Clitifón no acaba la comedia con su amante, la prostituta Báquide, quien se conforma con recibir sus diez minas. ¿Acaso decidió castigarla Terencio por altanera y avariciosa? No parece serlo menos que la Taide del *Eunuchus* y no por ello ésta pierde a su amante. En todo caso, lo cierto es que el muchacho acepta sin grandes protestas la esposa legítima que le buscan sus padres. Por otra parte, si extraño resulta el comportamiento del obediente Clitifón, absolutamente impensable en el marco de la convención genérica es la presencia de la honrada *puella* Antífila, quien no sólo abandona el retiro tras la escena a que habían estado relegadas sus hermanas, sino que, colmo de los colmos, aparece como amiga de la ramera Báquide.

En cuanto a su trama, ya hemos dicho que, al margen de su excepcionalidad por desarrolarse la acción en dos días distintos, ésta es la más compleja de toda la *palliata* latina. Menedemo, con su intransigencia, ha forzado a su hijo Clinias a abandonar el Ática y enrolarse como soldado. Arrepentido de su severidad, el padre decide castigarse entregándose a las más duras tareas en el campo. Cremes, vecino suyo, lo invita a explicar su comportamiento con el famoso *homo sum, humani nihil a me alienum puto*. Ese mismo día precisamente regresa Clinias a la aldea y, temeroso todavía de la eventual reacción de su padre, decide alojarse provisionalmente en casa de su amigo Clitifón, hijo de Cremes. Éste está enamorado de Báquide, una prostituta caprichosa y derrochadora, a la que no tiene nada que ofrecer. Siro, esclavo de Cremes, para evitar que su amo se entere de que Báquide es la amante de su hijo, la ha convencido de que, a cambio de una cantidad de dinero, se haga pasar por amiga de Clinias. Así pues, Báquide se presenta en casa de Cremes acompañada de un séquito de esclavas entre las que se halla disfrazada Antífila. El encuentro entre las dos parejas de amantes resulta de lo más embarazoso, ya que el enredo que Siro ha maquinado les impide demostrar sus sentimientos.

Pero éste es sólo un problema menor. Mayor apuro es el del propio Siro, quien necesita conseguir el dinero que le había prometido a Báquide por su representación. Al día siguiente encontrará su oportunidad: Cremes le anuncia a Menedemo el regreso de su hijo, pero lo convence de que, en lugar de reunirse con él, le dé algún dinero, para lo cual pone a su disposición al astuto Siro. El plan de Cremes es auténticamente retorcido: habiendo sido engañado por Siro, está obcecado y piensa que Báquide es la amante de Clinias. Ante esto, considera que lo más oportuno es que Menedemo simule haberse dejado estafar por Siro y así entregarle el dinero al muchacho sin comprometer su patrimonio. Evidentemente, los proyectos de Siro son muy otros: su objetivo no es hacerse con la suma para entregársela a Clinias, sino a Báquide. Así pues, Siro trama una confusa historia según la cual Antífila está en poder de Báquide como prenda de una deuda de su madre. Partiendo de esta mentira, intenta convencer a Cremes de que simule ante Menedemo que la muchacha es una cautiva caria y que, si se la compra a Báquide, podrá obtener de ella muchos beneficios. Curiosamente, Cremes no acepta el disparatado plan. Es en esta continua maquinación de planes sin sentido en donde hallamos perfectamente caracterizado al esclavo terenciano tal

como se nos presenta en el Davo de *Andria*, personaje más destinado a conferir comicidad a las apagadas piezas terencianas que a ser motor de la acción.

Mientras, Sóstrata ha visto un anillo que llevaba Antífila y reconoce en ella a la niña que había expuesto al nacer contraviniendo las tajantes órdenes de Cremes, quien le había ordenado matarla. Ante esto, Siro cambia de plan y aconseja a Clinias que se lleve a Báquide a su casa y que le cuente la verdad a su padre: que Báquide es la amante de Clitifón y que él está enamorado de Antífila, a quien desea desposar con permiso de Cremes, su recién descubierto padre. Incluso planea convencer a Menedemo para que se lo cuente todo a Cremes, sabedor de que no ha de creer la historia. Siro se lo cuenta todo a Cremes como si fuera, en realidad, un plan para engañar a Menedemo. Cremes en un primer momento se niega a colaborar, aunque, sin saberse por qué, accede a pagarle a Báquide las diez minas que, según el primer plan, eran la fianza de Antífila. Sin embargo, cuando Menedemo se presenta a pedir la mano de la muchacha para Clinias, Cremes, quien sigue pensando que éste sigue enamorado de Báquide, no obstante se presta a la comedia para darle a Menedemo una coartada para darle dinero a su hijo. Finalmente, Cremes descubre toda la verdad: en realidad, Báquide es la amante de su hijo y él ha sido la víctima de los planes de Siro. Incluso se plantea desheredar a Clitifón, pero como resultado de una nueva actuación de Siro, quien convence a Clitifón de que es un hijo expósito, cosa que conmueve a Cremes, quien acaba por perdonarlo a condición de que deje a Báquide y se case con una muchacha que él le designará. En cambio, Clinias podrá casarse con su amada Antífila.

Esta apretada sinopsis demuestra bien a las claras la enorme complejidad de la trama de la comedia, complejidad que se acentúa porque las acciones, más que ejecutadas ante el público son descritas en sus largos parlamentos y diálogos. Sin embargo, en

contraste con *Hecyra*, obra en la que Terencio sacrificó la comicidad en aras de la descripción de los personajes, en ésta, el continuo juego de engaños y la explotación de recursos cómicos la hacen mucho más divertida y compensan crecidamente su falta de acción.

DISCREPANCIAS CON LA EDICIÓN DE KAUER-LINDSAY

	KAUER-LINDSAY	LECTURA ADOPTADA
5	H[e]auton timorumenos	Heautontimorumenos
129	soli[us]	solius
130	vestient	vestiant
245	DR.—	SY.—
290	pexus	passus
333	faciat	faciet
336	CLIN.— Vera causast	SY.— Vera causast
339	CLIN.— Maxume	SY.— Maxume
390	inmutata	inminuta
786	iusseras	suaseras
979	SY.— ita nos alienavit. Tibi	CLIT.— ita nos alienavit. SY.— Tibi
997	visa	vana
997[a]	erit *vera* ... spe situs	*seclusi*

BIBLIOGRAFÍA

1. *Comentarios*

BROTHERS, A. J., *The Self-Tormentor*, Warminster-Wiltshire, Aris & Phillips, 1988.

2. *Estudios*

BETTINI, M., y L. RICOTTILLI, «Homo sum, humani nil a me alienum puto. Elogio dell'indiscrezione», en AA. VV, *Atti del I Conv. Associazione Antropologia e mondo antico*, *Lares*, 55 (1989), págs. 361-373.

CAMILLONI, M. T., «Note sulla "*contaminatio*" nell'*Heautontimorumenos*», en *Sulle vestigia degli antichi padri*, Ancona, Linotypia Benedetti, 1985, págs. 180-184.

DUMONT, J. C., «Maître Chrémès et son valet Syrus», *Vita Latina*, 121 (1991), págs. 2-9.

FANTHAM, E., «*Heautontimourumenos* and *Adelphoe*: a study of fatherhood in Terence and Menander», *Latomus*, 30 (1971), págs. 970-998.

KARAKASIS, E., «A reading of the introductory scene of Terence's *Heautotimoroumenos*», *Dodone*, 31 (2002), págs. 247-262.

KNORR, O., «The Character of Bacchis in Terence's *Heautontimorumenos*», *AJPh*, 116. 2 (1995), págs. 221-233.

LEFÈVRE, E., *Terenz' und Menanders Heauton Timoroumenos*, Múnich, Beck, 1994.

MALTBY, R., «The last act of Terence's *Heautontimorumenos*», *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, IV (1983), págs. 27-41.

SOUBIRAN, J., «La métrique de Térence dans *l'Heautontimorumenos*, variété et unité», *Vita Latina*, 121 (1991), págs. 10-17.

VICTOR, B., «Menandre, Terence et Eckard Lefèvre», *LEC*, 66 (1998), págs. 53-60.

EL ATORMENTADO

DIDASCALIA

REPRESENTADA EN LOS JUEGOS MEGALENSES,
SIENDO EDILES CURULES LUCIO CORNELIO LÉNTULO Y LUCIO VALERIO FLACO.
LA REPRESENTÓ LUCIO AMBIVIO TURPIÓN.
COMPUSO SU MÚSICA FLACO, LIBERTO DE CLAUDIO.
REPRESENTADA POR PRIMERA VEZ CON FLAUTAS DESIGUALES,
LA SEGUNDA CON DOS DIESTRAS.
EL ORIGINAL GRIEGO ES DE MENANDRO.
TERCERA PIEZA DEL AUTOR.
DURANTE EL CONSULADO DE MANIO JUVENCIO Y TIBERIO SEMPRONIO[1].

PERÍOCA DE GAYO SULPICIO APOLINAR

Su severo padre obligó a Clinias, enamorado de Antífila, a abandonar su patria y enrolarse como mercenario. Y aquél, arrepentido de su actuación, quedó con el alma atormentada. Luego, cuando regresó, a escondidas de su padre se hospedó en casa de Clitifón, que estaba enamorado de la cortesana Báquide. Al hacer venir Clinias junto a sí a la deseada Antífila, Bá-

[1] 163 a. C.

quide se presenta como su amante y Antífila lo hace disfrazada de esclava, actuación con la que Clitifón quería engañar a su propio padre. Éste, con las marrullerías de Siro, le arrebata al viejo diez minas para la putilla. Se descubre que Antífila es hermana de Clitifón. Clinias se casa con ésta; Clitifón con otra.

ELENCO DE PERSONAJES

Prólogo
Cremes, *viejo*, padre de Clitifón y Antífila
Menedemo, *viejo*, padre de Clinias
Clitifón, *muchacho*, hijo de Cremes y Sóstrata
Clinias, *muchacho*, hijo de Menedemo
Siro, *esclavo* de Cremes
Dromón, *esclavo* de Menedemo
Báquide, *cortesana* enredada con Clitifón
Antífila, *muchacha*, enamorada de Clinias
Sóstrata, *matrona*, madre de Clitifón y Antífila
Cántara, *nodriza* de Sóstrata
Frigia, *esclava* de Báquide
Cantor

ESCENA

En una aldea de los alrededores de Atenas[2]. Al fondo se abren las puertas de las casas de Cremes y Menedemo. Quizás, aunque no es en

[2] Según el fr. 127 K-T, en la obra original de Menandro, la acción transcurría en una aldea llamada Halas. Existían en el Ática dos aldeas de este nombre.

absoluto seguro, también la casa de Fanias. La salida de la derecha conduce a Atenas y la de la izquierda al campo.

PRÓLOGO

Para que ninguno de vosotros se extrañe de que el poeta le haya dado a un viejo un papel propio de muchachos[3], empezaré por explicaros eso; luego os diré a qué he venido. Hoy voy a representar el *Heautontimorumenos*, una comedia griega sin traducir que aquí se traduce entera. Su argumento, aunque doble, procede de uno simple. Ya os he indicado que es nueva y cuál es su título; si no pensara que ya lo sabe la mayor parte de vosotros, os diría quién es su autor y de quién es el original griego. Ahora, en pocas palabras os explicaré por qué he aprendido este papel: el autor quiso que yo fuese orador y no prólogo; a vosotros os hizo jueces y a mí su abogado. Pero la eficacia de mi elocuencia como abogado está limitada a lo atinado de los argumentos que haya sabido disponer quien ha escrito el discurso que voy a pronunciar.

Pues bien, en cuanto a los rumores que han esparcido unos malintencionados, eso de que el autor ha contaminado muchas piezas griegas para hacer unas pocas latinas, él no niega haberlo hecho, ni se avergüenza de ello; y declara que ha de seguir haciéndolo en el futuro. Cuenta con el ejemplo de autores buenos, ejemplo gracias al cual considera que le está permitido hacer lo que ellos hicieron[4].

[3] Al igual que en el caso de *Hec.*, este prólogo es pronunciado por Ambivio Turpión. Pero a diferencia de aquella comedia, es más probable que el texto sí sea de Terencio.

[4] Estos modelos a los que alude Terencio para justificar la práctica de la *contaminatio* son mencionados explícitamente en *Andr.* 18-19: Nevio, Plauto y Enio.

Por otra parte, en cuanto a lo que va repitiendo un malvado y viejo poeta[5], eso de que nuestro autor se ha metido de repente al quehacer de la literatura[6], confiado en el ingenio de sus amigos y no en su talento, serán decisivos vuestro veredicto y vuestra opinión. Por esta razón, quiero pediros a todos que no os dejéis influir más por los argumentos de los injustos que por los de los justos. Procurad ser ecuánimes, dad la posibilidad de prosperar a los que os dan la posibilidad de asistir a comedias nuevas sin defectos, cosa que no ha de considerar referida a su persona quien hace poco hizo que el pueblo le abriera paso a un esclavo que corría por la calle. ¿Por qué iba el pueblo a ser esclavo de un loco? A no ser que ponga fin a sus maledicencias, nuestro poeta, cuando ése estrene otras comedias, os ha de revelar más errores de los suyos.

Asistid a la representación con ánimo imparcial. Permitidme poder representar en silencio una comedia sin trajines[7]. Viejo como soy, no voy a estar representando siempre, a grito limpio y hasta la extenuación, al esclavo corredor, al viejo furioso, al parásito voraz, al metepleitos sin vergüenza o al lenón avariento. Por mi causa, para que mis fatigas se me aminoren un poco, persuadíos de la justicia de mi causa. Pues ahora los que

[5] De nuevo una velada alusión contra el enemigo literario de Terencio, Luscio Lanuvino.

[6] Esta afirmación parece abonar, de un lado, la juventud de Terencio; pero sobre todo, como ya hemos puesto de manifiesto en la «Introducción general», parece dar a entender que entre los miembros de la profesión Terencio era considerado un intruso o, al menos, un extraño que no se sabía muy bien de dónde había salido. En cualquier caso, él no se sentía ligado a las posibles cortapisas que impondrían las reglas gremiales del *collegium scribarum*.

[7] La traducción que adoptamos aquí para el adjetivo *stataria* se debe al hecho de que, aunque para nosotros el término posee connotaciones de tecnicismo literario, posiblemente ni para Terencio, ni para sus espectadores, las tenía. Para las diferencias entre la comedia *stataria* y la *motoria* remitimos a las consideraciones que hemos realizado en la «Introducción general».

escriben comedias nuevas no muestran consideración alguna por los viejos: si la pieza es fatigosa, me vienen corriendo; pero si es tranquila, acuden a otra compañía. En esta comedia hay puro diálogo. Comprobad lo que puede mi talento en ambos géneros. [Si jamás he sido avaro al fijar precio para mi arte, convencido de que mi mayor recompensa es servir al máximo a vuestros intereses][8], sentad un precedente en mi persona para que los autores bisoños se afanen en complaceros a vosotros más que a sí mismos.

ACTO I

ESCENA PRIMERA

CREMES, MENEDEMO

CREMES.— Aunque nos conocemos desde hace poco, sólo desde que compraste aquí al lado este campo —y en rigor no ha habido casi nada más entre nosotros—, sin embargo, sea por tu honradez, sea por la vecindad, cosa que yo considero cercana a la amistad, me permito aconsejarte con franqueza porque me parece que trabajas más allá de lo razonable para tus años y de lo que requiere tu condición. Pues ¡válganme los dioses y los hombres! ¿Qué es lo que quieres o qué buscas? Pues, según mis cuentas, ya tienes sesenta años o más. En esta comarca nadie

[8] Los vv. 48-50 se hallan también en *Hec.* 49-51, y nos son transmitidos por A. Como pone de relieve J. MAROUZEAU, *n. ad loc.*, sirven de enlace al hiato conceptual que existe entre los vv. 47 y 51.

tiene un campo mejor ni de mayor valor. Cuentas con muchos esclavos y, sin embargo, realizas sus faenas con tanto empeño como si no tuvieras ninguno. Nunca salgo tan de mañana ni me vuelvo a casa tan de noche que no te vea cavando, arando o cargando algo en tu predio. No descansas ni un minuto ni miras por ti. Me consta que estos afanes no te sirven de placer y me dirás, pues: «No me gusta el poco trabajo que se hace aquí». Más sacarías de todo ese esfuerzo que inviertes trabajando tú mismo si lo emplearas en arrear a tus esclavos.

MENEDEMO.— *(Todo el diálogo que mantiene con Cremes lo realiza sin dejar de cavar con la azada.)* Cremes, ¿tanto tiempo libre te dejan tus propios asuntos para preocuparte de cuestiones que nada te incumben?

CREMES.— Hombre soy, y nada de lo humano considero que me sea ajeno[9]. Imagínate que te doy un consejo o que te hago una pregunta, a fin de que, si es correcta tu actuación, obre como tú; y si no lo es, te haga desistir de ella.

MENEDEMO.— Lo tengo que hacer así. Tú hazlo como lo tengas que hacer.

CREMES.— ¿Qué hombre precisa darse tormento?

[9] *Homo sum: humani nihil a me alienum puto* (v. 77): ésta es la más famosa de las sentencias de Terencio y suele emplearse como emblema de su pretendida *humanitas*, entendida como manifestación de una filantropía universal. Sin embargo, es fácil ver por el contexto lo poco que le importa al cotilla de Cremes el sufrimiento de los esclavos que pretende que trabajen en la finca de Menedemo. Remitimos a las consideraciones que sobre la cuestión hemos realizado en nuestra «Introducción general». En cualquier caso, la frase tuvo fortuna y es citada descontextualizada por multitud de autores antiguos: CIC., *Off.* I 30; SÉN., *Epist.* 95, 52. SAN AGUSTÍN *(Epíst.* 155, 4, 14) cuenta que el teatro estalló en aplausos cuando el actor la pronunció *(ferunt etiam theatra tota, plena stultis indoctisque, applausisse)*, pero la noticia no parece de carácter histórico. Es, más bien, una imagen recreada por el santo con el fin de expresar un anhelo de universalidad que, como hemos puesto de relieve en nuestra «Introducción general», dista mucho de las pretensiones de Terencio.

MENEDEMO.— Yo.

CREMES.— No querría que tuvieras ninguna fatiga. Pero ¿cuál es ese mal? Te pregunto. ¿Por qué te has hecho digno de tan gran sufrimiento?

MENEDEMO.— *(Se echa a llorar.)* ¡Ay!

CREMES.— No llores y cuéntame qué te pasa, sea lo que sea. No te calles, no temas, confía en mí, te digo. Te ayudaré con mi consuelo, con mis consejos o con mi hacienda.

MENEDEMO.— ¿Quieres saberlo?

CREMES.— Sí, por la razón que te he dado.

MENEDEMO.— Te lo contaré.

CREMES.— Pero, entretanto, deja esa azada y no sigas esforzándote.

MENEDEMO.— De ninguna manera. *(Menedemo toma la azada y vuelve a cavar furiosamente.)*

CREMES.— ¿Qué estás haciendo?

MENEDEMO.— Permíteme que no me conceda ningún descanso en mi fatiga.

CREMES.— No te lo voy a permitir, te digo. *(Cremes le arrebata la azada a Menedemo.)*

MENEDEMO.— ¡Ah, no eres justo!

CREMES.— *(Sopesando la azada.)* Uy, ¿cargas con cosas tan pesadas? Te pregunto.

MENEDEMO.— Lo que me merezco.

CREMES.— Ahora, habla.

MENEDEMO.— Yo sólo tengo un hijo, un mozalbete. Pero ¿por qué he dicho que lo tengo? Más bien, lo tuve, Cremes. Ahora no estoy seguro de si lo tengo o no.

CREMES.— ¿Y cómo es eso?

MENEDEMO.— Lo sabrás. Aquí hay una viejecita pobre y forastera, procedente de Corinto. Mi hijo se enamoró perdidamente de su hija, hasta tal punto que ya casi la tenía como esposa. Todo esto a espaldas mías. Cuando me enteré del asunto,

empecé a tratarlo sin consideración y no como correspondía tratar los sentimientos enfermos de un muchacho, sino con la rudeza y el método habitual de los padres. Cada día lo increpaba: «¡Eh! ¿Es que esperas que, estando yo vivo, yo que soy tu padre, vas a poder prolongar este comportamiento, teniendo a tu amiguita ya casi en el puesto de una esposa[10]? Si te crees eso, te equivocas y no me conoces, Clinias. Yo sólo quiero que digan que eres hijo mío mientras te comportes conforme a tu deber; pero si no te comportas así, ya se me ocurrirá cómo debo proceder contigo. Esto sólo pasa por culpa de una cosa, la excesiva holganza. A tu edad, yo no estaba entregado a amoríos, sino que, a causa de mi pobreza[11], de aquí salí para Asia y allí, en la guerra, con las armas encontré al mismo tiempo riquezas y gloria[12]». Al cabo, la cosa llegó a un punto crítico: después de oír tantas veces los mismos severos reproches, el muchacho se hundió. Pensó que yo, tanto por mi edad como por mi buena voluntad para con él, sabía y llegaba más lejos que él mismo. ¡Se fue a Asia a servir al rey, Cremes!

CREMES.— ¿Qué dices?

MENEDEMO.— Marchó sin que yo lo supiera. Lleva tres meses fuera.

CREMES.— Los dos tenéis culpa; aunque, con todo, su decisión es la prueba de su ánimo pundonoroso y nada cobarde.

MENEDEMO.— Cuando me enteré por quienes eran sus confidentes, volví a casa lleno de aflicción y con el ánimo casi enloquecido y confundido por la pena. Me senté, salieron corriendo

[10] *Cf. Andr.* 146.

[11] El conjunto de reproches que dirige Menedemo a su hijo es prácticamente idéntico a los que le realiza Demifón a su hijo Carino en PLAUT., *Merc.* 40-79.

[12] Como mercenario de alguno de los reyes helenísticos e incluso del propio Alejandro. Lo indeterminado del geográfico «Asia» (Asia Menor) hace imposible conjeturar siquiera a qué monarca puede referirse.

los esclavos y me descalzaron[13]. Vi que otros se apresuraban, que aparejaban los lechos y preparaban la cena, procurando cada cual aliviarme aquella pena. Al verlo, empecé a reflexionar: «¡Eh! ¡Que tantos se afanen únicamente por mi causa y para darme gusto a mí solo! ¡Que tantas esclavas me vistan! ¡Que haga tan grandes gastos en esta casa yo solo! Y en cambio, mi único hijo, que debería estar disfrutando de estas comodidades tanto como yo o incluso más, porque su edad es más propicia para gozarlas, a ese pobre con mis injusticias lo he expulsado de mi casa. De verdad, considero que, si lo hiciera, merecería cualquier desgracia. Por tanto, mientras lleve esa vida de pobreza y lejos de su patria por los males que le he ocasionado, entretanto por él me voy a atormentar sin cesar, esforzándome, ahorrando, trabajando y viviendo por él como un esclavo». Y así lo hice, y a conciencia: no dejé nada en casa: ni vajilla, ni ropa. Arramblé con todo: llevé al mercado a las esclavas y a los esclavos, y los vendí a todos, salvo los que pudieran ganarse fácilmente su manutención trabajando en el campo. A continuación, puse en venta la casa, reuní casi quince talentos[14]; me compré esta parcela y aquí hago mi penitencia. Cremes, he decidido que, mientras me haga a mí mismo más desdichado, le hago menos injusticia a mi hijo y que no es justo para mí disfrutar de ningún placer hasta que mi hijo vuelva sano y salvo aquí para compartirlo conmigo.

CREMES.— Me parece que eres de carácter blando con tus hijos y que tu hijo hubiera sido obediente si se le hubiera tratado

[13] Con esta alusión a los *socci* Terencio está realizando un guiño metateatral, ya que éste es el término que designa precisamente al calzado que llevan los actores de la comedia (HOR., *Ars. poet.* 80-82: *hunc socci cepere pedem grandesque cothurni, / alternis aptum sermonibus, et populares / vincentem strepitus et natum rebus agendas).*

[14] Teniendo en cuenta que un talento equivale a 6.000 dracmas (24.000 sestercios), nos hallamos ante la fabulosa cantidad de 360.000 sestercios, unos 405 kilos de plata.

adecuada y convenientemente. Pero ni tú lo llegaste a conocer bien a él, ni él a ti. ¿Por qué sucedió esto? Por no vivir con franqueza. Tú nunca le mostraste cuánto te importaba y él no se atrevió a confiarte lo que es menester confiarle a un padre. Pero si hubierais obrado así, esta situación nunca te habría sobrevenido.

Menedemo.— Es verdad, lo reconozco. He cometido la peor de las faltas.

Cremes.— Pero, Menedemo, espero que las cosas te salgan bien en el futuro y confío en que uno de estos días él ha de volver a ti con bien.

Menedemo.— ¡Ojalá así lo hagan los dioses!

Cremes.— Lo harán. Ahora, si te viene bien —hoy se celebran aquí las Dionisíacas—[15], quiero que vengas a mi casa.

Menedemo.— No puedo.

Cremes.— ¿Por qué no? Te ruego que por una vez te des un pequeño respiro. Eso mismo es lo que tu hijo, por más que esté ausente, querría que hicieras.

Menedemo.— No es correcto que, después de haberlo arrojado de aquí a las penalidades, me las evite a mí mismo.

Cremes.— ¿Ésa es tu decisión?

Menedemo.— Sí.

Cremes.— ¡Que te vaya bien!

Menedemo.— Y a ti también. *(Menedemo sale de escena.)*

Cremes.— *(A solas.)* Me ha hecho saltar las lágrimas y me da pena, pero, viendo la hora del día que es, ya es momento de avisar a mi vecino de al lado, Fanias, para que venga a cenar. Iré a ver si está en casa... *(Desaparece brevemente de escena[16].)*

[15] Se trata de las Dionisíacas rurales que se celebraban a comienzos del invierno. Teniendo en cuenta lo reciente de la persecución romana contra los devotos de Diónisos (a. 186 a. C.), no es seguro cómo percibirían esta alusión los espectadores de la comedia.

[16] Según la edición de Kauer-Lindsay, que en este punto sigue a F. Skutsch, «Xopov bei Terenz», *Hermes*, 47 (1912), págs. 141-145, en este

No hizo falta ningún aviso. Me han dicho que me lleva esperando en casa un buen rato. Soy yo quien hago esperar a mis convidados. Me voy a casa. *(Suena la puerta de Cremes.)* Pero ¿por qué ha sonado la puerta de mi casa? ¿Quién sale, pues? Me esconderé por aquí. *(Cremes se aparta a un lado de la escena.)*

ESCENA SEGUNDA

Clitifón, Cremes

Clitifón.— *(Saliendo de casa de Cremes y dirigiéndose al interior.)* De momento, no tienes por qué temer, Clinias. Todavía no se han retrasado nada[17] y sé que hoy la vas a tener aquí junto con el mensajero[18]. Así que deja esa congoja que te atormenta sin motivo.

Cremes.— *(Aparte.)* ¿Con quién habla mi hijo?

Clitifón.— *(Viendo a Cremes.)* Aquí se presenta el que yo iba buscando, mi padre. Me acercaré a él. *(Dirigiéndose a Cremes.)* ¡Qué a tiempo te presentas, padre!

Cremes.— ¿Qué pasa?

Clitifón.— ¿Conoces a nuestro vecino, Menedemo?

Cremes.— Y muy bien.

momento se produciría una supuesta *saltatio convivarum*, que se justificaría para explicar una posible salida de Cremes del escenario, bien porque entra un instante en la casa de Fanias, presente en escena; bien porque saliera directamente de escena. En cualquier caso, la presencia de un coro, elemento por completo extraño al teatro terenciano, es excesivamente conjetural, ya que no cuenta con ningún apoyo textual en la tradición manuscrita.

[17] Antífila y Dromón.

[18] Dromón.

Clitifón.— ¿Sabes que tiene un hijo?

Cremes.— Me han contado que estaba en Asia.

Clitifón.— No lo está, padre; lo tenemos en casa.

Cremes.— ¿Qué dices?

Clitifón.— Me lo he traído a cenar nada más salir del barco porque ya ha regresado; pues ya desde niños siempre fuimos amigos[19].

Cremes.— Me anuncias una gran alegría. ¡Cómo querría haber insistido más a Menedemo para que comiera con nosotros y ser el primero en darle en casa esta inesperada alegría! Y todavía estoy a tiempo.

Clitifón.— Ten cuidado, no lo hagas. No es conveniente, padre.

Cremes.— ¿Y eso?

Clitifón.— Pues porque todavía está dudoso de qué va a hacer. Acaba de venir, tiene miedo de todo, de la ira de su padre y de cómo andan los sentimientos de su amiguita para con él. La ama desesperadamente y por ella vino este lío y su partida.

Cremes.— Lo sé.

Clitifón.— Acaba de enviar a la ciudad[20] a su esclavo para buscarla y con él yo también he enviado a nuestro Siro.

Cremes.— ¿Y qué cuenta?

Clitifón.— ¿Él, qué va a contar? Que es desgraciado.

Cremes.— ¿Desgraciado...? ¿A quién se podría considerar menos desgraciado? ¿Qué hay de lo que dicen que es auténticamente deseable para un hombre que él no tenga? Tiene a sus padres, una patria floreciente, amigos, linaje, parientes y riquezas. Pero éstas son cosas que, en realidad, dependen del talante de

[19] Resulta chocante que, siendo los dos muchachos buenos amigos, sus padres no se conozcan. Sin embargo, sin esta leve incoherencia la acción de la comedia no sería posible.

[20] Atenas.

quien las posee: bienes para el que sabe usarlas; y males para quien no las usa correctamente.

Clitifón.— Pero el viejo ese siempre fue intratable; y ahora a nada temo más que a que en su ira pueda excederse otra vez con él, padre.

Cremes.— ¿Menedemo? *(Aparte.)* Pero me voy a contener, porque es útil para el padre que el muchacho le tenga miedo.

Clitifón.— ¿Qué estás murmurando?

Cremes.— Te lo contaré. En cualquier caso, debería haberse quedado. Tal vez su padre era un poco más duro de lo que él hubiera querido. ¡Que se hubiera aguantado! Pues ¿a quién soportaría si no soportaba a su propio padre? ¿Qué era menester? ¿Que viviera él según las reglas de su padre o el padre según las del hijo? Y en cuanto a esa calumnia de que su padre es un hombre duro, eso no se sostiene. En efecto, los reproches de los padres son casi siempre los mismos, a poco que el padre sea individuo soportable: no quieren que sus hijos vayan mucho con rameras. No quieren que asistan a demasiados banquetes. Les racionan los gastos. Y sin embargo todas estas prohibiciones son para hacerlos virtuosos. Con todo, una vez que el ánimo se enreda en malas pasiones, resulta inevitable, Clitifón, que de ello deriven decisiones igual de malas[21]. Esto es lo sabio: en tu propio beneficio, escarmienta en cabeza ajena[22].

Clitifón.— Así lo creo.

Cremes.— Voy a entrar a ver qué tenemos para cenar. En cuanto a ti, viendo la hora que es, procura no alejarte demasiado de aquí, por favor. *(Cremes entra en casa.)*

[21] Con la expresión «de ello deriven decisiones igual de malas», pretendemos reflejar la aliteración *consilia consequi consimilia.*

[22] Men., *Sent.* 121: «He aprendido mirando los males de los demás».

ACTO II

ESCENA PRIMERA

CLITIFÓN

CLITIFÓN.— *(A solas.)* ¡Cuán injustos jueces son los padres con todos los jóvenes! Ellos consideran que es menester que, ya desde niños, nazcamos viejos y nos sean ajenas las inclinaciones propias de la juventud. Nos gobiernan según sus caprichos, los que tienen ahora y no los que tuvieron en su día. Si alguna vez tengo un hijo, de verdad que ha de ver en mí a un padre indulgente, pues tendrá la oportunidad no sólo de que sepa de sus faltas, sino también de que se las perdone. No como mi padre, quien me manifiesta su opinión a través de otro. ¡Estoy muerto! Él, cuando se pasa un poco con la bebida, ¡qué hazañas me cuenta! Y ahora me dice: «En tu propio beneficio, escarmienta en cabeza ajena». ¡Qué listo! Desde luego, no sabe que, en lo que a mí respecta, le está contando el cuento a un sordo. Ahora, lo que más me mueve son las palabras de mi amiguita: «dame» y «tráeme». A ella no tengo qué responderle y no hay nadie más desdichado que yo. Pues Clinias, sin ir más lejos, aunque bastante tiene también con sus asuntos, sin embargo tiene una mujer educada en la honradez y la castidad y desconocedora de las artimañas de las cortesanas. La mía es dominante, desvergonzada, llena de ínfulas, gastadora y extravagante[23]. Entonces, lo que puedo darle es un «claro». Pues tengo terror de admitir ante

[23] Báquide es la única de las cortesanas terencianas que responde al prototipo cómico de la *mala meretrix*.

ella que no tengo nada. Esta preocupación la he descubierto no hace mucho y mi padre todavía no se ha enterado.

ESCENA SEGUNDA

CLINIAS, CLITIFÓN

CLINIAS.— *(Saliendo de casa de Cremes sin ver a Clitifón.)* Si los asuntos relativos a mi amor me fueran favorables, ya habrían venido hace tiempo, lo sé. Pero me temo que me la han deshonrado aquí en mi ausencia. Muchas son las consideraciones que exacerban mis temores: la ocasión, su situación, su edad y la madre que la tiene sometida, una malvada para la que no hay cosa más dulce que el dinero.

CLITIFÓN.— *(Ve a Clinias.)* ¡Clinias!

CLINIAS.— ¡Pobrecito de mí!

CLITIFÓN.— ¡Ten cuidado! No sea que te vea alguien que, por un casual, salga aquí de casa de tu padre.

CLINIAS.— Lo haré, pero de verdad que mi ánimo me presagia no sé qué disgusto.

CLITIFÓN.— ¿Insistes en decidir eso antes de saber la verdad?

CLINIAS.— Si no hubiera habido ningún problema, ya se habrían presentado aquí.

CLITIFÓN.— Ya vendrán.

CLINIAS.— ¿Y cuándo será eso?

CLITIFÓN.— ¿No piensas que están un tanto lejos de aquí[24]? Y ya sabes cómo son las mujeres: mientras se preparan, mientras se ponen a ello, ha pasado un año.

[24] Se refiere a la distancia entre la aldea y Atenas, donde vive Antífila.

CLINIAS.— ¡Oh, Clitifón, tengo miedo!

CLITIFÓN.— Respira. *(Dromón y Siro entran en escena.)* Ahí veo a Dromón que viene con Siro. Los tienes junto a ti.

ESCENA TERCERA

SIRO, DROMÓN, CLINIAS, CLITIFÓN

SIRO.— *(Dirigiéndose a Dromón y sin ver a los demás.)* ¿De verdad?

DROMÓN.— Sí.

SIRO.— Pero, entretanto, mientras veníamos hablando, las hemos dejado atrás.

CLITIFÓN.— ¡Ahí tienes a tu mujer! ¿Me oyes, Clinias?

CLINIAS.— Ahora por fin oigo, veo y respiro, Clitifón.

SIRO.— *(Dirigiéndose a Dromón.)* No se me hace nada raro: hay que ver el equipaje que llevan. Traen consigo un rebaño de esclavas.

CLINIAS.— ¡Estoy perdido! ¿De dónde ha sacado las esclavas?

CLITIFÓN.— ¿A mí me lo preguntas?

SIRO.— No teníamos que haberlas dejado atrás. ¡La de equipaje que llevan!

CLINIAS.— ¡Pobrecito de mí!

SIRO.— Joyas, ropa... y ya se hace de noche, y no conocen el camino. ¡La hemos hecho como idiotas! Ve a su encuentro, Dromón. Date prisa. ¿Qué haces ahí parado? *(Dromón sale de escena.)*

CLINIAS.— ¡Ay, pobre de mí! ¡Tan altas esperanzas y de ellas me he caído!

CLITIFÓN.— ¿A qué viene eso? ¿Qué es lo que te preocupa?

CLINIAS.— ¿Me preguntas qué pasa? ¿No lo ves? ¿De dónde te figuras que una mujer a la que dejé aquí con una esclavita ha sacado esclavas, joyas y ropa?

CLITIFÓN.— ¡Bah, ahora lo entiendo al cabo!

SIRO.— ¡Dioses misericordiosos! ¡Menuda multitud! Apenas van a caber en nuestra casa, lo sé. ¡Lo que se van a comer! ¡Lo que se van a beber! ¿Habrá alguien más desdichado que nuestro viejo? *(Ve a Clinias y a Clitifón.)* ¡Pero ahí veo a los que iba buscando!

CLINIAS.— *(A solas.)* ¡Oh, Júpiter! ¿De quién se puede fiar uno? Mientras por tu culpa iba errante y enloquecido lejos de la patria, entretanto tú te has hecho rica, Antífila, y me has abandonado en medio de estas desgracias; tú, la mujer por la que me hallo en la infamia más oprobiosa y por la que desobedecí a un padre ante el que ahora me avergüenzo. Y lamento que él, con sus coplas sobre el jaez de las mujeres como ella, me advirtiera en vano y jamás pudiera apartarme de su lado. Sin embargo, ahora voy a dejarla. Entonces, cuando me hubiera podido granjear su buena voluntad, lo rechacé. ¡No hay nadie más desgraciado que yo!

SIRO.— *(Aparte.)* Evidentemente, ha malinterpretado los comentarios que acabamos de hacer. *(Dirigiéndose a Clinias.)* Clinias, has tomado a tu amada por lo que no es. Pues, según se desprende de lo que hemos visto, tanto su vida como sus sentimientos hacia ti son los mismos de siempre.

CLINIAS.— ¿Qué estás diciendo, por favor? Que no hay en el mundo cosa que más deseara que el que mis sospechas fueran infundadas.

SIRO.— Para empezar, y para que no ignores nada de su situación, lo siguiente: la vieja esa que, según decían, era su madre, no lo era. Ella murió. Por un casual se lo oí a ella cuando se lo contaba a la otra en el viaje.

CLITIFÓN.— ¿Quién es la otra?

SIRO.— Espera a que cuente lo que he empezado, Clitifón. Luego ya iré a eso.

CLITIFÓN.— Date prisa.

SIRO.— Antes de nada, cuando llegamos a su casa, Dromón llamó a la puerta. Salió una vieja. Cuando abrió, él entró de inmediato y lo seguí. La vieja echó el cerrojo a la puerta y volvió a su hilado. Allí, al habernos presentado de improviso a la mujer, pudimos saber, como en ningún otro lugar, con qué afanes pasaba su vida en tu ausencia, Clinias. Pues la circunstancia nos dio la posibilidad de juzgar la rutina de su vida cotidiana, que es el mejor testimonio del talante de cualquiera. La encontramos tejiendo con afán su propia tela, vestida con modestia, con ropa de luto —supongo que por la vieja que había muerto— y sin joyas. Estaba entonces adornada tal como hacen las que sólo se adornan para sí, compuesta sin ninguno de los artificios femeninos[25]. Su suelto cabello rodeaba abundante su cabeza echado hacia atrás sin ningún cuidado. ¡Es todo!

CLINIAS.— ¡Por favor, amigo Siro, no me induzcas a alegrías vanas!

SIRO.— La vieja anudaba la trama; además de ella, sólo había una esclavita. Estaba tejiendo con ella, cubierta de harapos, descuidada y sucia.

CLITIFÓN.— Clinias, si eso es verdad, tal como creo, ¿quién hay más afortunado que tú? ¿Has reparado en esa que mencio-

[25] Son multitud los pasajes de la literatura latina que dan cuenta del arreglo femenino. De entre ellos, destacamos tan sólo el siguiente texto de Ovidio: «Ve también a mirar el rostro de tu amada, y no te lo impida la vergüenza, cuando se esté untando la cara con mezclas de potingues. Encontrarás frascos y coloretes obtenidos de mil productos, y verás cómo la sirria, escurriéndosele, le fluye a los tibios pechos. Aquellos cosméticos huelen igual que tus mesas, Fineo» (*Rem. am.*, 351-356 [trad. de V. Cristóbal, Madrid, Gredos, 1989]). Sin salir del ámbito de la *palliata*, cabe mencionar a la Filemacia plautina, quien entra en escena con todos los adminículos del arreglo personal (PLAUT., *Most.* 157 y ss.).

na, la mugrienta y mugrosa? Ésta es la señal de que, si la señora tiene tan abandonadas a sus terceras, ella también está libre de culpa. Pues el procedimiento de quienes quieren abrirse paso hasta las señoras es hacer obsequios primero a sus esclavas.

CLINIAS.— ¡Sigue, te lo suplico! Y no intentes ganarte mi favor con embustes. ¿Qué dijo cuando me nombraste?

SIRO.— Cuando le dijimos que habías regresado y que le rogabas que viniera hacia ti, al momento la mujer dejó de tejer y las lágrimas le inundaron todo su rostro, tanto que cualquiera podría comprender fácilmente que lo hacía porque te había echado de menos.

CLINIAS.— ¡Válganme los dioses! ¡Ni sé dónde ando de alegre que estoy! ¡Tenía tanto miedo!

CLITIFÓN.— Pero yo sabía que no pasaba nada, Clinias. Ahora, venga, me toca a mí, Siro, dinos quién era la otra.

SIRO.— Te hemos traído a tu Báquide.

CLITIFÓN.— ¿Eh? ¿Qué? ¿A Báquide? Oye, criminal, ¿adónde la traes?

SIRO.— ¿Que adónde la traigo? A nuestra casa, claro.

CLITIFÓN.— ¿A casa de mi padre?

SIRO.— A la de tu padre precisamente.

CLITIFÓN.— ¡Qué audacia más desvergonzada la de este individuo!

SIRO.— ¡Atiende! Sin riesgo no es posible acometer ninguna hazaña grande ni memorable.

CLITIFÓN.— Mira: tú vas a buscar la gloria a costa de mi vida, canalla, siendo que, a poco que te equivoques, yo estaré perdido. *(Dirigiéndose a Clinias.)* ¿Qué harías con él?

SIRO.— Pues, sin embargo...

CLITIFÓN.— ¿Cómo que «pues...»?

SIRO.— Si me dejas, te lo diré.

CLINIAS.— Déjalo.

CLITIFÓN.— Te dejo.

Siro.— Ahora la cosa está así, tal como... cuando...

Clitifón.— ¡Maldita sea! ¡Con qué rodeos empieza a contármelo!

Clinias.— Siro, Clitifón dice la verdad. Déjalo y vuelve al asunto.

Siro.— De verdad, que no puedo callarme: Clitifón, eres injusto por muchas razones y estás insoportable.

Clinias.— *(Dirigiéndose a Clitifón.)* ¡Por Hércules, que tenemos que oírlo, calla!

Siro.— Quieres amarla, quieres hacerte con ella, quieres conseguir dinero para dárselo. Pero no quieres correr riesgos para hacerte con ella. No eres insensato... si es que es sensato querer lo que no puede ser. O bien tienes que tomar las ventajas con los riesgos o bien mandarlas a paseo con ellos. De estas dos alternativas, mira ahora cuál prefieres. Aunque sé que la determinación que he tomado es la correcta y la segura, pues tienes la posibilidad de que tu amiguita esté en casa de tu padre sin que pases miedo. Luego, el dinero que le prometiste, te lo encontraré por el mismo medio; ese dinero por el que me habías dejado ya las orejas sordas a fuerza de suplicarme que te lo consiguiera. ¿Qué más quieres?

Clitifón.— De verdad, que si ocurre eso...

Siro.— ¿Si «de verdad»...? Por experiencia lo sabrás.

Clitifón.— ¡Venga, venga, cuéntanos tu plan! ¿Cuál es?

Siro.— Vamos a fingir que tu amiguita es la amiguita de Clinias.

Clitifón.— ¡Bien! ¿Y él, qué va a hacer con la suya? ¿Es que vamos a decir también que Antífila es su amiguita? ¡Cómo si ésta sola fuera poca deshonra!

Siro.— No; la llevaremos con tu madre.

Clitifón.— ¿Allí? ¿Por qué?

Siro.— Clitifón, es largo explicarte por qué lo voy a hacer. Hay una buena razón.

Clitifón.— ¡Comedias! No veo ninguna razón suficientemente consistente por la que me convenga asumir este miedo.

Siro.— Espera, si eso te da miedo, tengo otro plan que los dos vais a reconocer que no tiene peligro.

Clitifón.— ¡Por favor, encuentra algo así!

Siro.— Desde luego. Les voy a salir al paso desde aquí y les diré que vuelvan a casa.

Clitifón.— ¿Eh? ¿Qué has dicho?

Siro.— Voy a asegurarme ya de librarte de tu miedo para que duermas tranquilo sobre las dos orejas[26].

Clitifón.— ¿Qué hago ahora?

Clinias.— Tú, lo que de bueno...

Clitifón.— Dime la verdad, Siro.

Siro.— ¡Venga, vamos! Más tarde querrás y entonces será en vano.

Clinias.— ... se te da, disfrútalo mientras puedas; pues no sabes...

Clitifón.— ¡Siro, te digo!

Siro.— Tú sigue insistiendo, que sin embargo yo haré lo que te he dicho. *(Hace ademán de salir de escena.)*

Clinias.— ... si, en adelante, no vas a tener nunca más la posibilidad de conseguirlo.

Clitifón.— ¡Por Hércules, que eso es verdad! ¡Siro, Siro, te digo, oye, oye, Siro!

Siro.— *(Aparte.)* Se ha calentado. *(Dirigiéndose a Clitifón.)* ¿Qué quieres?

Clitifón.— ¡Vuelve, vuelve!

Siro.— Aquí estoy. Dime qué pasa. Ahora mismo vas a negar también que este plan te place.

[26] El refrán es empleado por Plaut., *Pseud.* 122: Ps.— *De istac re in oculum utrumvis conquiescito.* / Cal.— *Utrum? anne in aurem?;* y también en un fragmento del *Plókion* de Menandro: *ep' amphótera* [...] *méllei katheudésein* (fr. 333 K-T, *apud* Aul. Gel., *Noct. Att.* II 23). Citado también por Lib., *Epist.* 490, 4.

CLITIFÓN.— No, Siro. Me pongo en tus manos, junto con mi amor y mi reputación. Tú eres mi juez. Mira que no tengas que ser el acusado.

SIRO.— Es ridículo que me adviertas de eso, Clitifón. ¡Como si en ello me fuera menos a mí que a ti! Si por un casual nos ocurriera alguna adversidad en ello, a ti te está preparada una perorata, y a este individuo *(Señalándose a sí mismo.)* azotes. Por esta razón, no voy a descuidarme en este asunto. Pero a ése ruégale que finja que Báquide es suya.

CLINIAS.— Por supuesto que lo haré. La situación ha llegado a un punto en el que eso es esencial.

CLITIFÓN.— ¡Con razón te quiero, Clinias!

CLINIAS.— Pero ella, que no titubee en nada.

SIRO.— Está bien aleccionada.

CLITIFÓN.— Pero me intriga cómo la has podido persuadir tan fácilmente, teniendo en cuenta la clase de gente que suele rechazar.

SIRO.— Me presenté a ella en el momento oportuno, que es lo más importante en cualquier situación. Pues encontré allí a un soldado que desesperado le estaba suplicando por una noche[27]. Ella con astucia manejaba al hombre para inflamar su deseoso ánimo con sus negativas, mientras de paso procuraba que su actuación te resultara lo más agradable posible. ¡Pero, oye tú! Mira de no precipitarte imprudentemente, por favor. Ya sabes lo perspicaz que es tu padre para estas cosas. Por otra parte, yo sé lo intemperante que te sueles poner. Aguántate las palabras de complicidad, las miradas de soslayo[28], los gemidos, los carraspeos, las toses y las risas.

CLITIFÓN.— Me has de alabar.

[27] Se trata del mismo soldado que se menciona en el v. 733. Esta figura es arquetípica en la *palliata*. Pensemos tan sólo en el Trasón de *Eun.* o en el soldado que se menciona en *Hec.* 85 y ss.

[28] Quizás una traducción más ajustada al original latino sería «palabras de doble sentido, el cuello vuelto». LUCR., I 641-642, usa esta misma expresión *(inversa verba)* con idéntico significado. Ovidio describe extensamente los signos que en secreto se cruzan los amantes (por citar un solo ejemplo, *Am.* I 4, 17-19: «Estate pendiente de mí, de los movimientos de mi cabeza, y de la expresión habladora de mi cara. Recibe estas señales furtivas y devuélvelas tú también» (trad. de V. Cristóbal, Madrid, Gredos, 1989). El pasaje es un claro eco del texto terenciano. En el ámbito de la *palliata* podemos ver tal práctica en PLAUT., *Asin.* 780 y ss. Por otra parte, la expresión *eversas cervices tuas* (que constituye un *hapax* en la literatura latina) parece aludir al hecho de girar la cabeza para lanzar un beso a escondidas o una mirada de refilón, como interpretamos en nuestra traducción.

SIRO.— ¡Cuida, por favor!

CLITIFÓN.— Hasta tú te vas a quedar pasmado.

SIRO.— *(Siro divisa fuera de escena a Antífila, a Báquide y a su séquito.)* ¡Pero qué rápidamente nos han alcanzado las mujeres!

CLITIFÓN.— ¿Dónde están? *(Siro sujeta a Clitifón, quien intenta aproximarse a ellas.)* ¿Por qué me detienes?

SIRO.— Ahora Báquide ya no es tuya.

CLITIFÓN.— Lo sé. No en casa de mi padre. Pero, ahora entretanto...

SIRO.— Ni hablar.

CLITIFÓN.— Déjame...

SIRO.— Que no te dejo, te digo. *(Forcejean.)*

CLITIFÓN.— Te lo suplico, sólo un poquito...

SIRO.— Te lo prohíbo.

CLITIFÓN.— Saludarla, por lo menos.

SIRO.— Si eres prudente, te irás de aquí.

CLITIFÓN.— ¡Me voy! ¿Y ése? ¿Qué?

SIRO.— Se quedará aquí.

CLITIFÓN.— ¡Oh, hombre feliz!

SIRO.— ¡Andando! *(Clitifón entra en su casa.)*

ESCENA CUARTA

BÁQUIDE, ANTÍFILA, CLINIAS, SIRO

BÁQUIDE.— *(Entra en escena junto a Antífila sin ver a Clinias ni a Siro.)* ¡Por Pólux, querida Antífila, que te alabo y te considero afortunada porque procuraste que tus costumbres fueran parejas a tu belleza! ¡Y válganme los dioses que no me extrañaría en absoluto si cualquiera te deseara para sí! Pues tus palabras fueron para mí indicio de cuál era tu condición. Y cuando yo misma ahora considero en mi ánimo tu vida y la de todas las que os alejáis del trato con muchos, no es de extrañar que vosotras seáis así y nosotras no. Pues a vosotras os sale bien ser buenas y a nosotras no nos lo permiten aquellos con quienes andamos liadas. En efecto, nuestros amantes nos cortejan atraídos por nuestra belleza. Cuando ésta disminuye, ellos desvían su afecto y, si entretanto no nos hemos procurado un arrimo, vivimos abandonadas. En cambio, una vez que vosotras habéis decidido pasar la vida sólo con un hombre, cuyo carácter es muy similar al vuestro, ellos se os consagran como maridos[29]. Con esa ventaja quedáis ambos tan auténticamente unidos el uno al otro que ningún desastre puede jamás quebrantar vuestro amor.

ANTÍFILA.— No sé las otras; de verdad que yo sé que siempre me he esmerado en procurar mi bien a partir del bien de mi Clinias.

CLINIAS.— ¡Ah, así pues, querida Antífila, tú eres la única que ahora me ha hecho volver a la patria! Pues, mientras estuve lejos de ti, salvo el estar privado de ti, leves fueron todas las fatigas que arrostré.

[29] *Cf. Hec.* 167-170.

SIRO.— Lo creo.

CLINIAS.— Siro, apenas lo puedo soportar. ¡Que, pobre de mí, no pueda disfrutar a mi gusto de semejante amor!

SIRO.— De eso nada. Según vi cómo estaba tu padre, todavía te las va a hacer pasar canutas mucho tiempo.

BÁQUIDE.— *(Los ve.)* ¿Quién es ese muchacho que nos está mirando?

ANTÍFILA.— ¡Ah, sostenme, por favor!

BÁQUIDE.— ¿Qué te pasa, cariño?

ANTÍFILA.— ¡Estoy perdida, estoy muerta, pobre de mí!

BÁQUIDE.— ¿A qué viene ese pasmo, Antífila?

ANTÍFILA.— ¿Veo a Clinias, o no?

BÁQUIDE.— ¿A quién ves?

CLINIAS.— *(La saluda a distancia.)* ¡Salud, cariño mío!

ANTÍFILA.— ¡Oh, querido Clinias, salud!

CLINIAS.— ¿Cómo estás?

ANTÍFILA.— Me alegro de que hayas llegado con bien.

CLINIAS.— ¿Realmente te tengo en mis brazos, Antífila? ¡Tú, la mujer a la que tantísimo había extrañado mi alma!

SIRO.— Id dentro, pues ya hace tiempo que el viejo os espera[30]. *(Báquide y Antífila entran en casa de Cremes.)*

[30] No tenemos constancia de que Cremes las esté esperando. Nos hallaríamos, pues, según J. R. BRAVO, *n. ad loc.*, ante un pequeño error de adaptación. No obstante, también podríamos explicarlo como una simple mentira de Siro.

ACTO III

ESCENA PRIMERA

CREMES, MENEDEMO

CREMES.— *(Saliendo de su casa y a solas.)* Ya amanece[31]. ¿A qué espero para llamar a la puerta de mi vecino y ser el primero en hacerle saber del regreso de su hijo? Aunque me he dado cuenta de que el muchacho no quiere, sin embargo, al ver que el pobre se tortura tanto con su ausencia, ¿le voy a ocultar una alegría tan inesperada siendo que a su hijo la noticia no le va a causar ningún peligro? No lo haré, pues voy a ayudar al viejo en lo que pueda. De la misma manera que veo a mi hijo al servicio de su amigo y camarada, siendo cómplice en sus asuntos, también es menester que nosotros los viejos ayudemos a otros viejos.

MENEDEMO.— *(Saliendo de su casa sin ver a Cremes y a solas.)* En efecto, o yo he nacido con un especial talento para las desgracias, o es falso eso que se oye decir normalmente, lo de que «el tiempo les quita las penas a los hombres»[32]. Pues, de verdad, que a mí cada día me crece más el sufrimiento por mi hijo. Y cuanto más tiempo está ausente, tanto más lo quiero y más lo añoro.

CREMES.— *(Ve a Menedemo.)* Pero ahora lo veo. Ha salido a la calle. Me acercaré para hablar con él. ¡Salud, Menedemo! Te traigo la noticia que más ganas tenías de recibir.

[31] Como ya hemos señalado en la «Introducción general», ésta es la única ocasión en el teatro de Terencio en la que se rompe la unidad de tiempo. Tras el ingreso de Báquide y Antífila en casa de Cremes, ha pasado una noche completa.

[32] *Cf.* SÉN., *Thyest.* 305: *tempus facit aerumnas leves.*

MENEDEMO.— ¿Acaso, pues, has oído algo sobre mi hijo, Cremes?

CREMES.— Está muy bien y vive.

MENEDEMO.— ¿Y dónde está, pues? Dime.

CREMES.— Conmigo en mi casa.

MENEDEMO.— ¿Que mi hijo...?

CREMES.— Eso es.

MENEDEMO.— ¿... ha venido?

CREMES.— Sí.

MENEDEMO.— ¿Que ha venido mi Clinias?

CREMES.— Eso te he dicho.

MENEDEMO.— Vamos, condúceme a él, te lo suplico.

CREMES.— Él no quiere que sepas todavía que ha regresado y teme estar en tu presencia. A causa de su falta, teme que la dureza aquella que le mostraste haya aumentado.

MENEDEMO.— ¿No le has hablado de mi estado de ánimo?

CREMES.— No.

MENEDEMO.— ¿Por qué razón, Cremes?

CREMES.— Porque, si te muestras tan blando y con un ánimo tan derrotado, tomarás las peores decisiones para ti y para él.

MENEDEMO.— No puedo. Ya fui un padre bastante duro, bastante.

CREMES.— ¡Ah, Menedemo, bien por exceso de generosidad, bien por exceso de tacañería, pasas de extremo a extremo! Por lo uno o por lo otro, vas a incurrir en el mismo error. Para empezar, en su momento, en lugar de permitir a tu hijo entrar en tratos con una mujercilla, que entonces se conformaba con poco y para la que todo era agradable, lo ahuyentaste de aquí. Ella, forzada y a su pesar, de inmediato empezó a buscarse el sustento con todos. Ahora que no puede mantenerse sin enormes dispendios, deseas darle todo lo que quiere. Pues, para que lo sepas, ella, lindamente aleccionada ahora para ser tu ruina, de entrada, se trajo consigo más de diez esclavas cargadas de ropa y de jo-

yas. Si su amante fuera un sátrapa[33], jamás podría subvenir a sus gastos y tú podrías menos aún.

Menedemo.— ¿Está ella dentro?

Cremes.— ¿Me preguntas si está? Bien me he enterado, pues ayer una sola cena les di a ella y a su séquito. Y si tuviera que dársela otra vez, sería mi fin. Pues, por no mencionar otras cosas, qué cantidad de vino me malgastó sólo en catarlo mientras decía: *(Parodiando a Báquide.)* «Este vino es así así; éste está fuerte, padre; mira, haz el favor, si tienes otro más suave». Abrí todos los cántaros, todas las ánforas y tuve a todos los de casa pendientes de ella. Y todo eso en una sola noche. ¿Qué piensas que será de ti, a quien se van a comer de continuo? ¡Válganme los dioses, que lo siento por tu hacienda, Menedemo!

Menedemo.— ¡Que haga lo que quiera, que gaste, que malgaste, que derroche! ¡He decidido soportarlo todo con tal de tener a mi hijo ahora conmigo!

Cremes.— Si estás determinado a obrar así, considero que te importa mucho que no se dé cuenta de que tú se lo das a sabiendas.

Menedemo.— ¿Qué he de hacer?

Cremes.— Cualquier cosa en lugar de lo que piensas. Conviene que le des a través de cualquier otro, dejándote engañar por las marrullerías de un esclavo. Aunque también me he dado cuenta de que ésos ya están en ello y a escondidas están tramando en comandita su plan. Siro y tu esclavo[34] están cuchicheando juntos, dando consejos a los muchachos; y para ti es preferible perder un talento de esta manera antes que una mina de la otra. Ahora no está en juego tu dinero, sino cómo se lo

[33] La mención al sátrapa persa se debe a la riqueza y prodigalidad proverbial con que éstos eran caracterizados en el Mundo Antiguo *(Cf.* Alex., 116, 8; Luc., *Nigr.* 20).

[34] Dromón.

vamos a dar al muchacho con el menor riesgo posible. Pues una vez que él se dé cuenta de cuáles son tus intenciones —que le entregarías tu vida y toda tu fortuna, antes que deshacerte de él— ¡uy, menuda ventana le ibas a abrir para el vicio! Y tú, en adelante, ¡qué poco placer ibas a hallar en la vida! En efecto, la permisividad nos hace a todos peores. Cualquier cosa que se le ocurra a cualquiera, él la querrá y no va a reflexionar si eso es malo o bueno; te la pedirá. Tú no podrás soportar que perezcan tu patrimonio y su persona. Si te niegas a dársela, acudirá al recurso que tiene contigo —él lo sabe— la máxima fuerza: te amenazará con que se va a ir de aquí.

Menedemo.— Me parece que dices la verdad y que la cosa es así.

Cremes.— ¡Por Hércules, que esta noche no he pegado ojo, buscando cómo devolverte a tu hijo!

Menedemo.— Dame tu diestra. Te suplico que sigas aconsejándome, Cremes.

Cremes.— Estoy dispuesto.

Menedemo.— ¿Sabes qué quiero que hagas ahora?

Cremes.— Dime.

Menedemo.— Te has dado cuenta de que ellos están tratando de engañarme: que se apresuren a hacerlo. Deseo darle lo que quiere, deseo verlo ya.

Cremes.— Lo procuraré. Me lo impide una pequeña obligación: Simo y Critón, nuestros vecinos, tienen aquí un pleito por sus lindes; me tomaron como árbitro. Voy con ellos y les diré que hoy no puedo ofrecerles mi colaboración como les había dicho. De inmediato me presentaré aquí.

Menedemo.— Sí, por favor. *(Cremes sale de escena; Menedemo a solas.)* ¡Valedme, dioses! ¡Que la naturaleza de todos los seres humanos esté constituida de tal manera que cada uno vea y juzgue mejor las situaciones ajenas que las suyas! ¿Será porque en nuestros propios asuntos estamos impedidos por la

excesiva alegría o el pesar? ¡Cuánto más sentido común está mostrando mi amigo en mi interés que yo mismo!

CREMES.— *(Cremes regresa a escena y se dirige a Menedemo.)* Ya me he desocupado y ya estoy libre para ofrecerte mi ayuda. Tengo que agarrar a Siro y aleccionarlo. *(Suena la puerta de la casa de Cremes.)* No sé quién sale de mi casa. Retírate de aquí a la tuya, no sea que se den cuenta de que nos hemos puesto de acuerdo.

ESCENA SEGUNDA

SIRO, CREMES

SIRO.— *(A solas.)* A correr de aquí para allá. Pero hay que encontrar el dinero y tenderle al viejo[35] una trampa.

CREMES.— *(A solas.)* ¿Acaso me engañé al suponer que ésos estaban tramando un enredo? Evidentemente ese esclavo de Clinias es un tanto lerdo. Por eso le encomendaron la misión a este nuestro.

SIRO.— *(Oyendo a Cremes y a solas.)* ¿Quién habla aquí? ¡Estoy perdido! ¿Acaso me habrá oído hablar?

CREMES.— *(Dirigiéndose a Siro.)* ¡Siro!

SIRO.— ¿Eh?

CREMES.— ¿Qué haces por aquí?

SIRO.— Bueno... yo... la verdad... raro se me hace... Cremes, tú tan de mañana, siendo que ayer bebiste tanto.

CREMES.— No demasiado.

[35] A Cremes.

SIRO.— ¿Que «no», me dices? La verdad, como se suele decir, lo tuyo parece lo de «la vejez del águila[36]».

CREMES.— ¡Ea!

SIRO.— Esa cortesana es mujer agradable y graciosa.

CREMES.— Sí.

SIRO.— ¿Te parece a ti lo mismo? ¡Y de verdad, por Hércules, de una belleza deslumbrante!

CREMES.— Sí, bastante. *(Con displicencia.)*

SIRO.— No es como las de tus tiempos, pero, para lo que se ve ahora, bastante buena; y no me extraña en absoluto que Clinias muera por ella; pero tiene un padre codicioso y vil, el miserable de nuestro vecino. ¿Lo conoces? Pues como si no le sobraran las riquezas, su hijo abandonó la patria por falta de recursos. ¿Sabes que ocurrió tal como te digo?

CREMES.— ¿Cómo no iba a saberlo? Un individuo digno del molino[37].

SIRO.— ¿Quién?

CREMES.— Te estoy hablando del esclavillo ese del muchacho...

SIRO.— *(Aparte.)* ¡Siro, me estaba temiendo algún mal para ti!

CREMES.— ... por permitir que pasara esto.

SIRO.— ¿Qué iba a hacer?

CREMES.— ¿Me lo preguntas? Que hubiera encontrado algo, que hubiera tramado un engaño para que el muchacho tu-

[36] La cita hace referencia al refrán griego «la vejez del águila, la juventud de la alondra», que equivale a nuestro «el que tuvo, retuvo». Parece que Cremes, a pesar de sus años, es capaz de beber como un muchacho joven. *Cf.* ZENOB., *Epit.* (II cent.), 38: *Vejez de águila, juventud de alondra.* Porque incluso cuando va envejeciendo el águila es superior a cualquier ave joven. La expresión es citada por HIER., *In Mich.* 1, 1 *(Aquilae senectus, corydi iuventus).*

[37] *Cf. Andr.* 199.

viera algo para darle a su amiguita y salvar, aun a su pesar, a ese viejo intransigente.

SIRO.— Bromeas.

CREMES.— Eso es lo que tenía que haber hecho él, Siro.

SIRO.— Oye, dime, ¿alabas a los esclavos que engañan a sus dueños?

CREMES.— Sí, los alabo cuando lo hacen en el momento oportuno.

SIRO.— ¡Muy bien!

CREMES.— Porque muchas veces ése es el remedio de los grandes males. Por de pronto, se le hubiera quedado en casa su único hijo.

SIRO.— *(Aparte.)* No sé si está hablando en broma o en serio, pero la verdad es que me está dando ánimos para que lo haga más a gusto.

CREMES.— Y ahora, ¿a qué espera ese esclavo, Siro? ¿A que se vaya de aquí otra vez cuando ya no pueda soportar sus gastos? ¿Acaso no está ideando alguna añagaza contra el viejo?

SIRO.— Es tonto.

CREMES.— Pues, por el bien del muchacho, tienes que ayudarlo.

SIRO.— La verdad es que, si me lo ordenas, lo puedo hacer fácilmente. En efecto, sé muy bien cómo se suelen hacer estas cosas.

CREMES.— ¡Por Hércules, tanto mejor!

SIRO.— La mentira no va conmigo.

CREMES.— Hazlo, pues.

SIRO.— Pero tú atiende, asegúrate de recordar esas palabras por si, por un casual, y sabiendo cómo es la naturaleza humana, alguna vez tu hijo hiciera algo parecido.

CREMES.— No se dará el caso, espero.

SIRO.— ¡Por Hércules, que yo también lo espero! Y no lo digo ahora porque haya visto nada. Pero si acaso pasa, no te pases[38]. Ya ves los años que tiene, y desde luego que, si llega el caso, Cremes, yo sabría tratarte espléndidamente.

CREMES.— De eso, si se da el caso, ya veremos qué se hace. Ahora, ocúpate de esto. *(Cremes entra en su casa.)*

SIRO.— *(Aparte.)* Nunca jamás había oído hablar tan a mi gusto al amo, ni creí que se me permitiera hacer una travesura con tal impunidad. *(Clitifón sale de casa con Cremes.)* ¿Quién sale a la calle de nuestra casa?

ESCENA TERCERA

CREMES, CLITIFÓN, SIRO

CREMES.— ¿Qué es eso, por favor? ¿Qué comportamiento es ése, Clitifón? ¿Así es como tenías que proceder?

CLITIFÓN.— ¿Qué es lo que he hecho yo?

CREMES.— ¿Es que no acabo de verte meterle la mano en el escote a esa cortesana?

SIRO.— *(Aparte.)* ¡Ya está todo acabado, estoy perdido!

CLITIFÓN.— ¿Yo?

CREMES.— Con estos ojos lo he visto. No lo niegues. Lo estás agraviando indignamente al no tener quietas las manos, pues, de verdad, eso de recibir a una persona como amigo en tu casa y propasarse con su amiguita es un auténtico ultraje. Sin ir más lejos, ayer ¡qué descarado estuviste con el vino...

SIRO.— *(Aparte.)* Cierto.

[38] Con la expresión «si acaso pasa, no te pases» tratamos de recoger el juego de palabras *si quid, ne quid*. Una traducción más ajustada podría ser «pero si es que llega a hacerlo, no te encolerices».

Cremes.— ... y qué pesado! ¡La verdad es que, válganme los dioses, miedo me daba lo que fuera a pasar al cabo! Conozco los sentimientos de los enamorados y se toman a mal lo que uno ni se imagina.

Clitifón.— Pero él se fía de que no haré nada de eso, padre.

Cremes.— Sea. Pero, al menos, retírate un poco a algún sitio fuera de su vista. La pasión propicia muchas cosas que tu presencia les impide hacer. Por mi experiencia hago este juicio. A día de hoy, ante ninguno de mis amigos me atrevería a desvelar todos mis secretos, Clitifón. Ante uno, me lo impide mi propia dignidad; ante otro, me avergüenzan mis propios actos, no sea que parezca tonto o malo. Él hace lo mismo, créeme. Pero es cosa nuestra percatarnos de cómo y de cuándo es necesario complacer sus gustos.

Siro.— *(Aparte.)* ¿Qué dice este hombre?

Clitifón.— ¡Estoy perdido!

Siro.— ¿Es eso lo que te he aconsejado, Clitifón? *(Irónicamente.)* Has cumplido con el deber de un hombre de provecho y moderado.

Clitifón.— ¡Calla, haz el favor!

Siro.— Muy bien.

Clitifón.— Siro, me da vergüenza.

Siro.— Te creo y no sin razón. Sí que es un fastidio para mí[39].

Clitifón.— ¡Me estás matando, por Hércules!

Siro.— Te digo lo que me parece la verdad.

Clitifón.— ¿Es que no puedo acercarme a ellos?

Cremes.— ¡Oye, por favor! ¿Es la única manera de acercarse?

[39] La frase posee un sentido dúplice: de entrada, Siro le está diciendo a Clitifón que su actitud lo está poniendo en un apuro; pero simultáneamente le manifiesta a Cremes que no le agradan sus críticas al muchacho.

Siro.— *(Aparte.)* ¡Ya está! Éste se va a delatar antes de que yo consiga el dinero. *(Dirigiéndose a Cremes.)* ¿Quieres escucharme a mí aunque sea un estúpido, Cremes?

Cremes.— ¿Qué he de hacer?

Siro.— Haz que se vaya de aquí a alguna parte.

Clitifón.— ¿Adónde me he de ir?

Siro.— A donde te parezca. Déjalos respirar, vete de paseo.

Clitifón.— ¿De paseo? ¿Adónde?

Siro.— ¡Bah! ¡Como si no hubiera sitios! Vete de una vez por aquí o por allí, a donde quieras.

Cremes.— Tienes razón, eso pienso.

Clitifón.— ¡Así te descuajen los dioses, Siro, por alejarme de aquí! *(Clitifón sale de escena.)*

Siro.— *(Dirigiéndose a Clitifón que ya está fuera de escena.)* ¡Pero tú, por Pólux, de ahora en adelante controla esas manos! *(Dirigiéndose a Cremes.)* ¿Es eso lo que realmente piensas? ¿Qué supones que hará en el futuro si no lo vigilas, lo reprendes y lo amonestas con la autoridad que te han dado los dioses, Cremes?

Cremes.— Lo procuraré.

Siro.— Pero tienes que vigilarlo ahora, amo...

Cremes.— Lo haré.

Siro.— ... si eres prudente, pues a mí cada vez me hace menos caso.

Cremes.— Y tú, ¿qué? ¿Has hecho algo de lo que traté contigo hace un rato, Siro? ¿O has dado con algo que te agrade? ¿O todavía no?

Siro.— ¿Te refieres al engaño? ¡Sí, acabo de encontrar uno!

Cremes.— Eres hombre de provecho. ¿En qué consiste? Dime.

Siro.— Te lo diré, pero una cosa detrás de otra.

Cremes.— ¿Qué pasa, pues, Siro?

Siro.— Esta cortesana es de lo peor.

CREMES.— Eso me parecía.

SIRO.— Ahora bien, si tú supieras... ¡Bah! Mira qué es lo que está tramando. Aquí, en Atenas, vivía una vieja de Corinto a la que ella le había prestado mil dracmas de plata.

CREMES.— ¿Y qué más?

SIRO.— Ella murió y dejó una hija jovencita, que le dejó en prenda por aquel dinero.

CREMES.— Comprendo.

SIRO.— Se la ha traído aquí consigo; es la que está con tu esposa.

CREMES.— ¿Y qué más?

SIRO.— Báquide le pide a Clinias que le entregue ahora el dinero y que ella se lo entregará a él después. Reclama sus mil dracmas[40].

CREMES.— ¿Y las reclama de verdad?

SIRO.— ¡Uy! ¿Hay alguna duda? Es lo que pensé que hacía.

CREMES.— ¿Qué piensas hacer ahora?

SIRO.— Yo, me iré con Menedemo. Le diré que es una cautiva de Caria[41], rica y noble; que, si la rescata, de ella obtendrá un considerable beneficio.

CREMES.— Te equivocas.

SIRO.— Y eso, ¿por qué?

CREMES.— Ahora te voy a responder por Menedemo: «No la compro». ¿Qué harás?

SIRO.— Has dicho lo que esperaba.

CREMES.— ¿Cómo?

SIRO.— No hace falta.

[40] Se trata de los mil dracmas, diez minas, que Clitión le había prometido a Báquide (v. 724). Obsérvese que el engaño de Siro, aparentemente urdido contra Menedemo, en realidad está maquinado contra Cremes, que será quien ponga el dinero que necesita su propio hijo (vv. 790 y ss.).

[41] Región de la costa sudoccidental de Asia Menor situada entre Lidia y Licia.

CREMES.— ¿No hace falta?

SIRO.— ¡Por Hércules, de verdad que no!

CREMES.— Me pregunto cómo es eso posible.

SIRO.— Ya lo sabrás.

CREMES.— Espera, espera. ¿Cómo es que han sonado tan fuertemente las puertas de nuestra casa?

ACTO IV

ESCENA PRIMERA

SÓSTRATA, CREMES, CÁNTARA, SIRO

SÓSTRATA.— *(Saliendo de casa acompañada por Cántara sin ver a Cremes ni a Siro.)* A menos que me engañe, definitivamente es el anillo que sospecho, ése con el que mi hija fue expuesta.

CREMES.— *(Dirigiéndose a Siro.)* ¿Adónde van a parar esas palabras, Siro?

SÓSTRATA.— ¿Qué hay? ¿Te parece que es éste?

CÁNTARA.— Sí, cuando me lo mostraste, inmediatamente te dije que lo era.

SÓSTRATA.— ¡Piensa si te has fijado bien, querida nodriza!

CÁNTARA.— Lo suficiente.

SÓSTRATA.— Entra de una vez y dime si ya se ha bañado ella. Entretanto, aguardaré aquí a mi marido. *(Cántara entra en casa de Cremes[42].)*

[42] De hecho, la nodriza ya no vuelve a aparecer en escena y no regresa a dar cuenta del encargo, que, por tanto, debe de ser una mera excusa para sacarla de

SIRO.— *(Dirigiéndose a Cremes.)* Te está buscando. Ve a ver qué es lo que quiere. No sé por qué está mohína. No será por nada. Miedo me da lo que pueda pasar.

CREMES.— ¿Qué ha de pasar? ¡Que ésa, por Hércules, ha de decir ahora grandes tonterías con gran aspaviento!

SÓSTRATA.— *(Viendo a Cremes.)* ¡Anda, mira, mi marido!

CREMES.— ¡Anda, mira, mi mujer!

SÓSTRATA.— A ti te iba buscando precisamente.

CREMES.— Dime qué es lo que quieres.

SÓSTRATA.— Para empezar, te suplico que no creas que me he atrevido a hacer nada en contra de tus órdenes.

CREMES.— ¿Quieres que te crea eso, por más que sea increíble? Te creo.

SIRO.— *(Aparte.)* No sé qué falta encubre esta disculpa.

SÓSTRATA.— ¿Te acuerdas de que estaba yo embarazada y que tú me manifestaste terminantemente que, si paría una niña, no querías reconocerla?

CREMES.— ¡Ya sé lo que hiciste: la criaste!

SIRO.— *(Aparte.)* Esto es lo que ha ocurrido: a mí, procurarme una dueña[43]; y a mi amo, su ruina.

SÓSTRATA.— Desde luego que no. Pero por aquí había una anciana de Corinto, mujer respetable. A ella se la entregué para que la expusiera.

CREMES.— ¡Oh, Júpiter! ¡Que seas tan necia!

SÓSTRATA.— ¡Estoy perdida! ¿Qué es lo que he hecho?

CREMES.— ¿Me lo preguntas?

SÓSTRATA.— ¡Si he cometido una falta, lo hice sin saberlo, querido Cremes!

escena. Quizás aquí, como apunta J. R. BRAVO, *n. ad loc.*, nos hallemos ante una leve incoherencia fruto de la adaptación, ya que Terencio habría decidido hacer hablar a un personaje que sería mudo en el original de Menandro.

[43] Siro ha adivinado la situación de inmediato y se da cuenta de que la aparición de la hija perdida de sus amos hará de ésta su nueva dueña.

CREMES.— De verdad, que, aunque lo negaras, estoy seguro de eso, que tú dices y haces todo sin saberlo y sin preverlo. ¡La de faltas que has manifestado en esta situación! Pues ya, de entrada, si hubieras querido seguir mis órdenes, tenías que haberla matado, no simular su muerte con tus palabras y darle en realidad esperanzas de vida. Pero eso lo dejo a un lado. La pena, el amor de madre..., pase. Pero piensa lo bien que calculaste tu plan, porque en realidad, y hablando sin ambages, entregaste a tu hija a aquella vieja, para que, gracias a ti, acabara de prostituta o vendida en pública subasta[44]. Creo que pensaste lo siguiente: «Cualquier cosa es preferible, con tal que siga con vida». ¿Qué vas a hacer con la gente que ni sabe lo que es lo correcto, ni lo bueno, ni lo justo[45]? Lo mejor, lo peor, así beneficie o perjudique, no ven nada sino lo que les agrada.

SÓSTRATA.— He actuado mal, lo reconozco, querido Cremes. Me pliego a tus razones. Ahora, en la medida en que tu ánimo es ya, por tus años, más ponderado y más indulgente, te suplico que mi estupidez encuentre algún favor en tu justicia.

CREMES.— Claro que te voy a perdonar esa acción. Ahora bien, Sóstrata, mi naturaleza condescendiente ha sido para ti una mala maestra en muchas cosas. Sin embargo, sea lo que sea, dime a qué viene este asunto.

SÓSTRATA.— Por lo tontas y perdidamente supersticiosas que somos todas las mujeres, cuando se la entregué para que la expusiera, me saqué un anillo del dedo y le dije que expusiera con él a la niña para que, si moría, no quedara privada de una parte de nuestros bienes.

[44] *Cf.* PLAUT., *Cist.* 184-187.

[45] *Cf.* MEN., *Sent.* 143: «Pues una mujer no sabe más que lo que ella quiere»; *ibidem* 163: «Pues una mujer no piensa en absoluto en lo que es conveniente».

Cremes.— *(Sarcásticamente.)* ¡Bien hecho, te guardaste tú y la guardaste a ella!

Sóstrata.— *(Mostrándole el anillo.)* Éste es aquel anillo.

Cremes.— ¿De dónde lo has sacado?

Sóstrata.— La muchachita que Báquide se trajo consigo...

Siro.— *(Aparte.)* ¡Eh!

Cremes.— ¿Qué es lo que te ha dicho?

Sóstrata.— ... me lo dio para que se lo guardara mientras iba a bañarse. Al principio, no reparé en él; pero al verlo, de inmediato lo reconocí y vine corriendo hacia ti.

Cremes.— Ahora, ¿qué sospechas o qué has averiguado de ella?

Sóstrata.— Nada sé, salvo que podrías preguntarle a ella personalmente de dónde lo ha sacado. A ver si es posible averiguarlo.

Siro.— *(Aparte.)* ¡Estoy muerto! Veo más esperanza de la que quería. Si eso es cierto, ella es de nuestra familia.

Cremes.— ¿Vive la mujer aquella a quien se la entregaste?

Sóstrata.— No lo sé.

Cremes.— ¿Y qué te contó entonces?

Sóstrata.— Que había hecho lo que le había mandado.

Cremes.— Dime cuál es el nombre de esa mujer para buscarla.

Sóstrata.— Fíltera.

Siro.— *(Aparte.)* ¡Ella es! Me extrañaría que la niña no se hubiera salvado y yo buscado mi ruina.

Cremes.— ¡Sóstrata, sígueme adentro por aquí!

Sóstrata.— ¡Hay que ver cómo ha salido la cosa sin que me lo esperara! ¡Qué temores tan terribles tenía de que ahora fueras tan implacable como lo fuiste en otro tiempo para reconocerla, Cremes!

Cremes.— Muchas veces, cuando la realidad no lo permite, al ser humano no le está permitido comportarse tal como que-

rría. Ahora, sí es el momento de desear una hija. Entonces era lo último que hubiera querido. *(Cremes y Sóstrata entran en casa.)*

ESCENA SEGUNDA

Siro

Siro.— *(A solas.)* A menos que mucho me engañe, no está muy lejos de mí el desastre. ¡En qué angostura más estrecha se hallan ahora copadas mis fuerzas en esta situación! A no ser que dé con una solución para que el viejo no se entere de que Báquide es la amiguita de su hijo. Pues mis esperanzas de conseguir el dinero y mis deseos de lograr engañarlo se han esfumado. Ya sería un triunfo si pudiera retirarme con el flanco cubierto. ¡Qué tormento que me hayan arrebatado semejante bocado de la boca tan repentinamente! ¿Qué voy a hacer? ¿Qué se me va a ocurrir? Tengo que buscarme una nueva táctica. No hay nada tan difícil que no pueda ser hallado si se busca. ¿Qué, si hago ahora así? Nada. ¿Y qué, si asá? Habré hecho lo mismo. Pero así creo que... No puede ser. ¡Sí, perfecto! ¡Bravo, tengo la mejor táctica! ¡Por Hércules, creo que, después de todo, voy a agarrar ese escurridizo dinero!

ESCENA TERCERA

Clinias, Siro

Clinias.— *(Saliendo de casa de Cremes sin ver a Siro.)* En adelante, ya no me puede suceder ninguna desgracia tan grande que me procure pesar alguno. Tanta es la alegría que me ha sobrevenido[46]. Ahora me entrego a mi padre y seré más comedido de lo que quiere.

Siro.— *(A solas.)* En nada me engañé: por lo que le oigo decir a éste, la muchacha ha sido reconocida. *(Dirigiéndose a Clinias.)* Me alegro de que eso te haya sucedido conforme a tus deseos.

Clinias.— ¡Oh, amigo Siro, lo has oído, por favor!

Siro.— ¿Cómo no? Como que todo el rato estuve con ellos.

Clinias.— ¿Habías oído que a nadie le hubiera sucedido nada tan propicio?

Siro.— A nadie.

Clinias.— ¡Y válganme los dioses, como es cierto que me alegro no tanto por mi propia causa como por la de ella, quien sé que es digna de toda estima!

Siro.— Así lo creo. Pero, venga, Clinias, ahora te toca a ti ponerte a mi disposición. Pues también tenemos que velar por tu amigo y asegurar su situación, no sea que ahora el viejo averigüe algo sobre su amiguita...

Clinias.— ¡Oh, Júpiter...!

Siro.— Tranquilo.

Clinias.— ¡... mi querida Antífila se casará conmigo!

[46] Clinias se ha enterado en casa de Cremes que Antífila ha sido reconocida por él como hija.

Siro.— ¿Vas a seguir interrumpiéndome así?

Clinias.— ¿Qué voy a hacer, amigo Siro? Estoy contento, aguántamelo.

Siro.— ¡Por Hércules, que te lo aguanto de verdad!

Clinias.— Hemos alcanzado la vida de los dioses[47].

Siro.— Pienso que estoy malgastando mi esfuerzo.

Clinias.— ¡Habla, te escucho!

Siro.— Pero si ya no me vas a prestar atención.

Clinias.— Lo haré.

Siro.— Te digo, Clinias, que hay que procurar asegurar también la situación de tu amigo. Pues si ahora te vas de nuestro lado y dejas aquí a Báquide, el viejo inmediatamente caerá en que ella es la amiguita de Clitifón. Pero si te la llevas, el secreto quedará guardado tal como se ha guardado hasta ahora.

Clinias.— Pues si no hay nada más contrario a mi boda que eso, Siro. En efecto, ¿con qué cara voy a llamar a mi padre? ¿Se te ocurre algo que le pudiera decir?

Siro.— ¿Cómo no?

Clinias.— ¿Qué le voy a decir? ¿Qué pretexto le voy a poner?

Siro.— Al contrario, no le mientas; cuéntale con sinceridad la situación.

Clinias.— ¿Qué dices?

Siro.— Te lo ordeno. Dile que estás enamorado de Antífila, que quieres casarte con ella y que Báquide le pertenece a Clitifón.

Clinias.— Notoriamente bueno y justo es lo que me ordenas, y fácil de hacer. ¿Y evidentemente también querrás que ahora logre que mi padre se lo oculte a vuestro viejo?

Siro.— Al contrario, que le narre punto por punto y directamente toda la situación.

[47] *Cf. Andr.* 959-960; *Hec.* 843.

CLINIAS.— ¡Eh! ¿Estás suficientemente en tus cabales y sobrio? De verdad, vas a arruinar del todo a Clitifón. Pues dime cómo podrá él estar a salvo.

SIRO.— De verdad que le concedo la palma a este plan. Estoy absolutamente orgulloso de ello: mi poder es tan grande y la capacidad de mi astucia es tanta que puedo engañar a los dos contándoles la verdad. Aunque tu viejo le cuente al nuestro que Báquide es la amiguita de su hijo, sin embargo no lo creerá.

CLINIAS.— Sí, pero de esa manera me arrebatas de nuevo toda esperanza de casarme. En efecto, mientras crea que Báquide es mi amiguita, no me concederá a su hija. Sin duda te importa poco qué va a ser de mí con tal de velar por Clitifón.

SIRO.— ¡Maldición! ¿Por qué piensas que quiero seguir con esta farsa toda la vida? Es cosa sólo de un día mientras le quito el dinero. ¡Es todo! Nada más.

CLINIAS.— ¿Sólo con eso te basta? Entonces dime, ¿qué pasará si lo averigua mi padre?

SIRO.— ¿Y qué pasa si hago caso a los que dicen: «¿qué pasará si ahora el cielo se desploma[48]»?

CLINIAS.— ¡Miedo me da lo que voy a hacer!

SIRO.— ¿Te da miedo? ¡Como si no pudieras liberarte cuando quieras y sacar a la luz el asunto!

CLINIAS.— ¡Venga, venga, que Báquide pase a nuestra casa!

SIRO.— *(Báquide sale de casa de Cremes acompañada por Frigia.)* ¡Qué a tiempo sale ella a la calle!

[48] ARRIAN., *Anab.* I 4, 6, transmite la noticia de que, al ser preguntados unos celtas por Alejandro sobre sus temores, contestaron éstos que «lo único que temían era que el cielo se desplomara sobre sus cabezas». La frase hizo fortuna.

ESCENA CUARTA

BÁQUIDE, CLINIAS, SIRO, DROMÓN, FRIGIA

BÁQUIDE.— *(Dirigiéndose a Frigia.)* ¡Por Pólux, que hasta aquí me han traído las promesas del canalla de Siro, las diez minas[49] que prometió darme[50]! Pero si esta vez me engaña, ya puede venirme a rogar las veces que quiera para que yo venga, que vendrá en vano. Mejor aún, cuando le haya dicho que voy a venir y haya concertado la cita, cuando él haya confirmado mi respuesta y esté Clitifón lleno de expectación, lo engañaré y no vendré. ¡Siro me las pagará en su espalda!

CLINIAS.— *(Dirigiéndose aparte a Siro.).* Muy lindamente te las promete.

SIRO.— ¿Pero te figuras que está de broma? Si no me cuido, lo ha de hacer.

BÁQUIDE.— Están dormidos. ¡Por Pólux que los voy a poner en movimiento! Frigia, amiga, ¿has oído en dónde nos explicó aquel hombre que estaba la villa de Carino?

FRIGIA.— Lo oí.

BÁQUIDE.— ¿Que estaba muy cerca, a la derecha de esa finca?

FRIGIA.— Llégate a ella en una carrerita. El soldado está celebrando las Dionisíacas con él.

SIRO.— *(Aparte.)* ¿Qué es lo que intenta?

BÁQUIDE.— Dile que estoy aquí completamente a la fuerza y que me vigilan; pero que, de alguna manera, los he de engañar e ir allá.

[49] Equivalentes a 1.000 dracmas (4.000 sestercios). Unos 4,5 kg de plata.

[50] Según SUET., *Vit. Ter.* 4, el verso 723 *(Satis pol proterue me Syri promissa huc induxerunt)* sería obra de Lelio. Remitimos a las consideraciones que sobre el asunto hemos realizado en nuestra «Introducción general».

SIRO.— *(Aparte.)* ¡Estoy perdido, por Hércules! *(Dirigiéndose a Báquide.)* ¡Báquide, espera, espera! ¿Adónde envías a tu esclava, por favor? Dile que espere.

BÁQUIDE.— *(Dirigiéndose a Frigia.)* Vete. *(Frigia sale de escena.)*

SIRO.— Pero si el dinero está preparado.

BÁQUIDE.— Entonces, espero.

SIRO.— Ahora te lo dan.

BÁQUIDE.— Como gustes. ¿Acaso te atosigo?

SIRO.— ¿Pero sabes qué pasa, por favor?

BÁQUIDE.— ¿Qué?

SIRO.— Tienes que trasladarte inmediatamente a casa de Menedemo y tu séquito también tiene que pasar allí.

BÁQUIDE.— ¿Qué tramas, canalla?

SIRO.— ¿Yo? Estoy acuñando el dinero que te voy a dar.

BÁQUIDE.— ¿Crees que merezco que te burles de mí?

SIRO.— No te lo he dicho a la ligera.

BÁQUIDE.— Entonces ¿hay algún asunto más que tenga que discutir aquí contigo?

SIRO.— En absoluto. Te devuelvo lo que es tuyo.

BÁQUIDE.— Vamos.

SIRO.— Sígueme por aquí. *(Gritando hacia el interior de la casa de Menedemo.)* ¡Oye, Dromón!

DROMÓN.— *(Saliendo de casa de Menedemo.)* ¿Quién me llama?

SIRO.— Siro.

DROMÓN.— ¿Qué pasa?

SIRO.— Haz pasar rápidamente a todas las esclavas de Báquide aquí a vuestra casa.

DROMÓN.— ¿Y eso?

SIRO.— No preguntes. Que se lleven consigo lo que trajeron. *(Aparte.)* El viejo esperará que con la partida de estas mujeres se le alivie el gasto. Pues sí que no sabe el perjuicio que le va a causar este pequeño beneficio[51]. *(Dirigiéndose a Dromón.)* Dromón, si tienes juicio, tú no sabes lo que sabes.

DROMÓN.— Dirás que me he quedado mudo. *(Entra en casa de Cremes.)*

ESCENA QUINTA

CREMES, SIRO

CREMES.— *(Saliendo de su casa y a solas.)* ¡Válganme los dioses, que me apena la suerte de Menedemo! ¡Menuda desgracia le ha caído encima! ¡Alimentar a semejante mujer con esa servidumbre! Aunque sé que no lo notará los primeros días. Tanto era lo que echaba de menos a su hijo. Pero cuando vea que cada día se hace en su casa un gasto tan grande y que no tiene límite alguno, preferirá que su hijo se aparte de él de nuevo. *(Viendo a Siro.)* ¡Qué bien que veo a Siro!

SIRO.— *(Aparte.)* Ya me retraso en abordarlo.

CREMES.— ¡Siro!

SIRO.— ¿Eh?

CREMES.— ¿Qué pasa?

SIRO.— Ya hace rato que quería dar contigo.

CREMES.— Me parece que ya has hecho no sé qué trato con el viejo Menedemo[52].

---

[51] *Cf.* MEN., *Sent.* 728: «Las ganancias pequeñas suponen pérdidas más grandes». Por otra parte, A. J. BROTHERS, *n. ad loc.*, considera que Siro se refiere a la dote de Antífila *(cf.* v. 628); en cambio, J. R. BRAVO, *n. ad loc.*, piensa que más bien se refiere a las diez minas que le van a quitar a Cremes para dárselas a Clitifón.

[52] Cremes está aludiendo al hecho de que Báquide haya salido de su casa, situación que atribuye al engaño que ha urdido con Siro.

SIRO.— ¿De aquello que hace un rato...? Dicho y hecho, cumplí.

CREMES.— ¿De verdad de la buena?

SIRO.— ¡De la buena, por Hércules!

CREMES.— No puedo dejar de acariciarte la cabeza. Acércate aquí, Siro. Por esto, te voy a devolver el favor, y de buena gana.

SIRO.— ¡Pues si supieras la brillante idea que se me ha ocurrido!

CREMES.— ¡Bah, te ufanas de que el plan haya salido a tu gusto!

SIRO.— ¡De verdad que no, por Hércules! Te digo la verdad.

CREMES.— Dime qué ha pasado.

SIRO.— Clinias le dijo a Menedemo que la dichosa Báquide era la amiguita de tu hijo Clitifón y que se la había llevado consigo por la siguiente razón, que tú no te enterases.

CREMES.— ¡Bien!

SIRO.— Sí, dilo, por favor.

CREMES.— Muy bien, te digo.

SIRO.— *(Aparte.)* Al contrario, si tú supieras... *(Dirigiéndose a Cremes.)* Pero ahora escucha lo que queda del enredo. Clinias dijo que había visto a tu hija; que, después de verla, se había prendado de su belleza y que la deseaba como esposa.

CREMES.— ¿La que acabo de encontrar?

SIRO.— Ésa. Y de verdad que exigirá que su padre pida su mano.

CREMES.— ¿Y eso por qué, Siro? Porque no comprendo absolutamente nada.

SIRO.— ¡Bah! ¡Qué lerdo eres!

CREMES.— Quizás.

SIRO.— Por la boda recibirá un dinero para joyas y ropa poder... ¿comprendes?

CREMES.— ¿... comprar?

SIRO.— Exactamente.

CREMES.— Pero yo ni se la entrego ni la prometo.

SIRO.— ¿No? ¿Por qué?

CREMES.— ¿Por qué? ¿Me lo preguntas? A un individuo que...

SIRO.— Como gustes. No te decía que se la fueras a dar para siempre, sólo que lo fingieras.

CREMES.— Lo de fingir no es lo mío. Tú, enreda el asunto, pero no me enredes a mí. Yo ¿para qué voy a prometer a mi hija a un individuo a quien no se la he de dar?

SIRO.— Eso creía.

CREMES.— De ninguna manera.

SIRO.— Podía resultar una hábil solución. Y la única razón por la que emprendí mi plan es porque hace un rato me persuadiste con tanta insistencia.

CREMES.— Te creo.

SIRO.— Sin embargo, de verdad, Cremes, que considero justa y buena tu actuación.

CREMES.— Por eso quiero que te esfuerces todo lo posible en conseguirlo, aunque por otro camino.

SIRO.— Muy bien. Tenemos que buscar otra solución. Pero aquello que te dije sobre el dinero que tu hija le debe a Báquide, ese dinero hay que devolvérselo ahora. Y evidentemente, tú no te refugiarás en aquello de «¿Qué me importa a mí? ¿Es que me lo prestaron a mí? ¿Acaso lo autoricé? ¿Es que podía dejar en prenda a mi hija sin mi consentimiento?». Sin embargo, Cremes, es cierto eso que dicen, eso de que «muchas veces, la suprema justicia constituye la suprema maldad[53]».

CREMES.— No lo haré.

SIRO.— Más aún, aunque a otros les sea posible, a ti no.

[53] *Ius summum saepe summast malitia*, proverbio citado por CIC., *Off.* 1, 10, 33: *Summum ius summa iniuria*.

Todos piensan que nadas en la abundancia y eres hombre de posibles[54].

CREMES.— ¡Hala, yo personalmente se lo llevaré de inmediato a ella!

SIRO.— No, mejor haz que lo haga tu hijo.

CREMES.— ¿Y eso?

SIRO.— Pues porque sobre él recae ahora la sospecha de que está enamorado de Báquide.

CREMES.— Bueno, ¿y qué?

SIRO.— Porque parecerá más verosímil si es él quien se lo da. Y de paso, lograré más fácilmente lo que quiero. *(Clitifón entra en escena.)* Precisamente aquí se presenta él. Vete y trae el dinero.

CREMES.— Lo traigo. *(Cremes entra en su casa.)*

ESCENA SEXTA

CLITIFÓN, SIRO

CLITIFÓN.— *(Sin ver a Siro y a solas.)* No hay ninguna empresa tan fácil que no resulte difícil si se hace a disgusto. Por ejemplo, este paseo, que no es fatigoso, me ha dejado rendido. Y ahora, a nada temo más que a que, pobre de mí, me aparten otra vez de aquí y no pueda llegarme a Báquide. ¡Ojalá, Siro, todos los dioses y las diosas que hay te confundan con tus inventos y tus planes! ¡Siempre tramando maldades semejantes para torturarme!

[54] La edición de KAUER-LINDSAY, y también otras, consideran este verso 798 *(omnes te in lauta et bene acta parte putant)* como un *locus disperatus*, por lo que la traducción que de él ofrecemos es evidentemente aproximativa.

SIRO.— ¡Ey! ¡Marcha de aquí a donde te mereces! ¡Que tu desvergüenza casi me haya arruinado!

CLITIFÓN.— ¡Por Hércules, que ojalá hubiera sido así! ¡Como te merecías!

SIRO.— ¿Me lo merecía? ¿Y por qué? Desde luego, que me alegro de haberte oído eso antes de que te hubieras hecho con el dinero que ahora te iba a dar.

CLITIFÓN.— Así pues, ¿qué quieres que te diga? Te marchaste y me trajiste una amiguita que no me está permitido tocar.

SIRO.— Ya se me ha pasado el enfado. Pero ¿sabes dónde tienes a tu Báquide?

CLITIFÓN.— En casa.

SIRO.— No.

CLITIFÓN.— ¿Pues dónde?

SIRO.— En casa de Clinias.

CLITIFÓN.— ¡Estoy perdido!

SIRO.— Mantén buen ánimo. Ahora le vas a llevar el dinero que le prometiste.

CLITIFÓN.— Cháchara. ¿Y de dónde lo saco?

SIRO.— De tu padre.

CLITIFÓN.— ¿Quizás te estás burlando de mí?

SIRO.—Ya lo has de ver.

CLITIFÓN.— Entonces sí que soy un hombre afortunado. ¡Cómo te quiero, Siro!

SIRO.— *(Cremes sale de su casa.)* ¡Pero sale tu padre! Procura no manifestar ninguna extrañeza por lo que haga. Tú, sígueme la corriente. Haz lo que te mande y habla poquito.

ESCENA SÉPTIMA

CREMES, CLITIFÓN, SIRO

CREMES.— ¿Dónde está Clitifón?

SIRO.— *(Dirigiéndose en voz baja a Clitifón.)* Dile: «Aquí estoy».

CLITIFÓN.— Aquí me tienes.

CREMES.— ¿Le has dicho lo que ha pasado?

SIRO.— Le dije casi todo.

CREMES.— *(Dirigiéndose a Clitifón.)* Toma el dinero y llévaselo.

SIRO.— *(Dirigiéndose a Clitifón.)* Vete. ¿Qué haces ahí parado, adoquín? ¿Por qué no lo coges?

CLITIFÓN.— Pues dámelo.

SIRO.— *(Dirigiéndose a Clitifón.)* Sígueme rápido por aquí. *(Dirigiéndose a Cremes.)* Tú entretanto aguárdanos aquí hasta que salgamos. Pues no hay razón para que nos demoremos allí más tiempo. *(Siro y Clitifón salen de escena.)*

CREMES.— *(A solas.)* Bueno, mi hija ya tiene las diez minas que le entrego ahora, me imagino que para su manutención. A éstas les seguirán otras tantas para joyas; estas sumas exigirán una dote de un par de talentos. ¡Cuántas injusticias e insensateces propician nuestras costumbres! Ahora, tengo que dejar mis asuntos y encontrar un yerno al que entregar un capital adquirido con mi esfuerzo.

ESCENA OCTAVA

MENEDEMO, CREMES

MENEDEMO.— *(Dirigiéndose a Clinias, que está dentro de la casa.)* Hijo, una vez que he visto que has entrado en razón, considero que ahora he llegado a ser el hombre más afortunado del mundo.

CREMES.— *(Aparte.)* ¡Cómo se equivoca!

MENEDEMO.— ¡A ti te iba buscando precisamente, Cremes! En lo que te sea posible, salva a mi hijo, a mí y a mi familia.

CREMES.— Dime qué quieres que haga.

MENEDEMO.— Hoy has encontrado a una hija...

CREMES.— Bueno, ¿y qué?

MENEDEMO.— Clinias quiere que se la entregues como esposa.

CREMES.— Dime, ¿qué clase de hombre eres tú?

MENEDEMO.— ¿Qué pasa?

CREMES.— ¿Es que ya te has olvidado de nuestra conversación sobre el enredo destinado a estafarte el dinero?

MENEDEMO.— Lo recuerdo.

CREMES.— Precisamente es lo que está pasando ahora.

MENEDEMO.— ¿Qué me cuentas, Cremes? ¿Me he equivocado? ¿Todo se acabó? ¡Tantas esperanzas y de ellas me caí[55]! De ninguna manera. Esa mujer que está en mi casa, según dicen, es la amiguita de Clitifón.

CREMES.— Y tú te lo crees todo. Y también dicen que Clinias quiere casarse para que, cuando lo prometas, le des con qué comprar joyas, ropa y las demás cosas precisas.

---

[55] Algunos editores omiten este verso (851a) porque se halla ausente del texto del Bembino. Verso idéntico a *Heaut.* 250.

MENEDEMO.— Ésa es la verdad. Se lo va a dar a su amiguita.

CREMES.— Desde luego que se lo va a dar.

MENEDEMO.— ¡Vaya! ¡Así pues, me he alegrado en vano, pobre de mí! Sin embargo, en este momento, antes que perderlo, me conformo con cualquier cosa. Ahora, Cremes, ¿qué le he de anunciar que has respondido para que no se dé cuenta de que yo me he dado cuenta y se lo tome a mal?

CREMES.— ¿A mal? Lo consientes demasiado, Menedemo.

MENEDEMO.— Déjame. Ya está empezado, remátamelo del todo, Cremes.

CREMES.— Dile que te has reunido conmigo y que has tratado sobre la boda.

MENEDEMO.— Se lo diré. Y luego, ¿qué?

CREMES.— Dile que me pliego a todo; que me gusta como yerno. En fin, si quieres también, dile además que mi hija le ha quedado prometida...

MENEDEMO.— ¡Mira! Eso es lo que quería.

CREMES.— ... para que cuanto antes pueda pedirte el dinero y tú, como quieres, se lo des lo antes posible.

MENEDEMO.— Eso es lo que deseo.

CREMES.— Desde luego, según veo la cosa, un día de éstos te hartarás de él. Pero en cualquier caso, si eres prudente, se lo darás con cautela y poco a poco.

MENEDEMO.— Eso es lo que haré.

CREMES.— Entra. Entérate de qué es lo que pide. Si me necesitas para algo, estaré en mi casa.

MENEDEMO.— Claro que te necesito, pues te voy a mantener al corriente de cuanto haga. *(Cremes y Menedemo entran en sus respectivas casas.)*

ACTO V

ESCENA PRIMERA

MENEDEMO, CREMES

MENEDEMO.— *(Saliendo de su casa y a solas.)* Yo sé que no soy tan astuto ni muy perspicaz. Pero, Cremes, mi ayudante, consejero y asesor me aventaja en ello. Cualquiera de las cosas que se le dicen a un tonto —zoquete, tarugo, asno, zote— se me puede aplicar. Pero ninguna de ellas se puede decir de él. Su idiotez va más allá de todas ellas.

CREMES.— *(Saliendo de su casa y dirigiéndose al interior.)* ¡Oye, mujer, deja ya de machacar a los dioses con tus agradecimientos por haber encontrado a tu hija! A menos que te figures que ellos son como tú y pienses, por tanto, que no entienden nada si no se les repite cien veces lo mismo. Pero ¿por qué se retrasa mi hijo tanto tiempo allí con Siro?

MENEDEMO.— Cremes, ¿quiénes dices que se retrasan?

CREMES.— ¡Anda, mira! ¿Has venido, Menedemo? Dime ¿le anunciaste a Clinias lo que te dije?

MENEDEMO.— Todo.

CREMES.— ¿Qué dice?

MENEDEMO.— Como los que desean casarse, se puso contentísimo.

CREMES.— ¡Ja, ja, ja!

MENEDEMO.— ¿Por qué te ríes?

CREMES.— Me han venido a la cabeza las trapacerías de mi esclavo Siro.

MENEDEMO.— ¿Sí?

CREMES.— Hasta sabe modelar el semblante de la gente el canalla de él.

MENEDEMO.— ¿Quieres decir que mi hijo se está fingiendo contento?

CREMES.— Eso.

MENEDEMO.— Eso mismo me vino a mí a la cabeza.

CREMES.— Se las sabe todas.

MENEDEMO.— Cuanto más lo conozcas, más seguro estarás de ello.

CREMES.— Dime una cosa.

MENEDEMO.— ¡Venga, escúchame!

CREMES.— Espera. Antes quiero saber cuánto te ha sacado. Pues, cuando anunciaste a tu hijo que le había concedido a mi hija, es evidente que de inmediato Dromón, para que le dieras el dinero, te habrá puesto el pretexto de que la prometida necesitaba ropa, joyas y esclavas.

MENEDEMO.— No.

CREMES.— ¿Qué? ¿No?

MENEDEMO.— No, te lo repito.

CREMES.— ¿Ni tampoco tu propio hijo...?

MENEDEMO.— No pidió nada en absoluto, Cremes. Más bien sólo me insistía para celebrar hoy la boda.

CREMES.— Me estás contando algo pasmoso. ¿Qué dijo mi esclavo Siro? ¿Ni siquiera él te dijo nada?

MENEDEMO.— Nada.

CREMES.— Pues no sé por qué.

MENEDEMO.— Pues, siendo que estás tan al corriente de las demás circunstancias, sí que se me hace raro eso. Pero el Siro ese tuyo se las apañó para modelar tan bien a tu hijo que nadie ni por asomo se olería que Báquide es la amiguita de Clinias.

CREMES.— ¿Qué está haciendo?

MENEDEMO.— Dejo a un lado que la bese y la abrace. No creo que eso sea nada...

CREMES.— ¿Y qué otras cosas simula?

MENEDEMO.— ¡Oh!

CREMES.— ¿Qué pasa?

MENEDEMO.— Escúchame ahora: justo al fondo de mi casa tengo una pieza retirada a donde llevaron una cama y la cubrieron con colchas.

CREMES.— ¿Qué pasó después?

MENEDEMO.— Dicho y hecho, allí se retiró Clitifón.

CREMES.— ¿Solo?

MENEDEMO.— Solo.

CREMES.— ¡Miedo me da!

MENEDEMO.— De inmediato, Báquide lo siguió hasta allí.

CREMES.— ¿Sola?

MENEDEMO.— Sola.

CREMES.— ¡Estoy perdido!

MENEDEMO.— Cuando entraron dentro, cerraron la puerta.

CREMES.— ¿Eh? ¿Clinias los vio hacer eso?

MENEDEMO.— ¿Cómo no? En ese momento estaba conmigo.

CREMES.— Menedemo, Báquide es la amiguita de mi hijo. ¡Estoy muerto!

MENEDEMO.— ¿Y eso?

CREMES.— El patrimonio no me aguanta ni diez días.

MENEDEMO.— ¿Cómo? ¿Estás preocupado porque él está ayudando a su amigo?

CREMES.— Más bien porque está ayudando a su amiguita.

MENEDEMO.— Eso, suponiendo que la esté ayudando.

CREMES.— ¿Es que tienes alguna duda? ¿Piensas que hay alguien tan amable o tan complaciente que permita que ante sus propios ojos su amiguita...?

MENEDEMO.— ¡Ah! ¿Por qué no? Lo hacen para engañarme más fácilmente.

CREMES.— Con razón te burlas. Ahora estoy indignado conmigo mismo. ¡La de indicios que tuve para percatarme de ello

si no hubiera sido un adoquín! ¡La de cosas que he visto! ¡Ay, pobre de mí! Pero, desde luego, si vivo, no se han de escapar sin castigo, pues ya...

MENEDEMO.— ¿No te puedes reprimir? ¿No mirarás un poco por ti mismo[56]? ¿No te es bastante con mi ejemplo?

CREMES.— Menedemo, a causa de la ira no estoy en mí.

MENEDEMO.— ¿Que digas tú eso? ¿Es que no es una vergüenza que vayas aconsejando al prójimo, que seas prudente fuera de casa y no puedas ayudarte a ti mismo?

CREMES.— ¿Qué he de hacer?

MENEDEMO.— Lo que decías que yo había hecho mal. Procura que tu hijo te vea como a un padre. Procura que se atreva a confiarte todos sus secretos, a pedirte y a rogarte a ti, no sea que busque ayuda en otra parte y te abandone.

CREMES.— Al contrario: prefiero, y con mucho, que se vaya a cualquier parte antes de que con su desvergüenza condene aquí a su padre a la pobreza; pues, si continúo financiándole los gastos, de verdad que no me queda otro remedio que coger la azada, Menedemo.

MENEDEMO.— ¡La de disgustos que vas a sacar de este negocio si no tienes cuidado! Te vas a mostrar intransigente con él y, aun con todo, acabarás perdonándolo sin que te lo agradezca.

CREMES.— ¡Ay, no sabes cómo sufro!

MENEDEMO.— Como te apetezca. ¿Qué pasa con mi petición respecto a que tu hija se case con el mío? A no ser que haya otra cosa que tú prefieras.

CREMES.— Al contrario, no sólo me agrada el yerno, sino también su familia.

[56] En latín, *Non te respicis?* Aunque no literalmente, Menedemo le devuelve a Cremes las palabras que éste le había dirigido en el v. 70: *nullum remittis tempus neque te respicis.*

MENEDEMO.— ¿Y qué dote le voy a decir a mi hijo que le has fijado? *(Cremes permanece en silencio.)* ¿Por qué te has quedado callado?

CREMES.— ¿Dote?

MENEDEMO.— Eso digo.

CREMES.— ¡Ay!

MENEDEMO.— Cremes, no temas nada aunque sea más pequeña. La dote no nos preocupa en absoluto.

CREMES.— Tengo pensado que, siendo como es nuestra hacienda, dos talentos[57] son bastante. Pero, si quieres que yo, mi patrimonio y mi hijo quedemos a salvo, será preciso que le digas que le he fijado de dote todos mis bienes.

MENEDEMO.— ¿Qué pretendes?

CREMES.— Tú, simula que te extrañas y, de paso, le preguntas el porqué de mi actuación.

MENEDEMO.— Pues la verdad que no sé por qué obras así.

CREMES.— ¿Yo? Para doblegar su espíritu disipado entre el derroche y los placeres y dejarlo en una situación en la que no sepa adónde volverse.

MENEDEMO.— ¿Qué quieres decir?

CREMES.— Déjame. En este negocio permíteme actuar a mi gusto.

MENEDEMO.— Te dejo. ¿Eso es lo que quieres?

CREMES.— Sí.

MENEDEMO.— Así sea.

CREMES.— Y que tu hijo se prepare para llevarse a su esposa. *(Menedemo entra en casa y Cremes sigue a solas.)* El mío, como es justo con los hijos, recibirá una reprimenda. Pero a Siro...

MENEDEMO.— ¿A Siro, qué?

CREMES.— ... de verdad que, si vivo, lo voy a dejar tan acicalado, le voy a dar semejante repaso que, mientras viva, me va

[57] Dos talentos, unos 54 kilogramos de plata.

a recordar para siempre por pensar que yo le sirvo de burla y chanza. ¡Válganme los dioses, que no se habría atrevido a hacerle a una viuda lo que me ha hecho a mí!

ESCENA SEGUNDA

CLITIFÓN, MENEDEMO, CREMES, SIRO

CLITIFÓN.— *(Saliendo de la casa acompañado por Menedemo.)* Dime, Menedemo, ¿de verdad es posible que mi padre se haya deshecho en tan poco tiempo de todos los sentimientos de padre que abrigaba hacia mí? ¿Por qué razón? ¿Qué crimen tan grande he cometido, pobre de mí? Es lo que hace todo el mundo.

MENEDEMO.— Sé que el disgusto, por ser a ti a quien incumbe, es para ti mucho más grave y más amargo. Sin embargo, no me pesa menos a mí, aunque ni conozca el asunto ni sus motivos. Sólo sé que de corazón te deseo lo mejor.

CLITIFÓN.— Decías que mi padre estaba aquí.

MENEDEMO.— Ahí lo tienes[58].

CREMES.— ¿De qué me acusas, Clitifón? Cualquier cosa que haya hecho, ha sido mirando por ti y por tu estupidez. Cuando vi que estabas con el ánimo tan distraído y que ponías en primer lugar lo que en el momento te agradaba sin tomar tus decisiones con perspectiva, adopté medidas para que ni pasaras necesidades ni pudieras dilapidar nuestro patrimonio. Siendo que, debido a tu comportamiento, no te podía entregar mi propiedad, por

[58] Según J. R. BRAVO, *n. ad loc.*, en este momento Menedemo entra en su casa, ya que, a pesar de que no hay ninguna indicación al respecto, es cierto que él ha de salir antes del final de la escena, antes de que comience la discusión entre Cremes y Clitifón.

más que fueras el primero a quien se la debería haber dado, recurrí a tu pariente más cercano y a él se la encomendé y se la confié. Allí tendrás siempre un refugio para tu estupidez, Clitifón: comida, vestido y un techo en el que resguardarte[59].

CLITIFÓN.— ¡Ay de mí!

CREMES.— Antes que Báquide se apodere de nuestra hacienda siendo tú el heredero, es preferible esta solución.

SIRO.— ¡Estoy perdido del todo! ¡Qué follón he organizado sin darme cuenta, canalla de mí!

CLITIFÓN.— ¡Deseo morir!

CREMES.— ¡Por favor, aprende antes lo que es vivir! Cuando lo sepas, si la vida te disgusta, aplícate el remedio.

SIRO.— Amo, ¿puedo...?

CREMES.— Habla.

SIRO.— Pero ¿sin peligro?

CREMES.— Habla.

SIRO.— ¿Qué maldad es esa, qué es esa locura de que una falta que yo he cometido le perjudique a tu hijo?

CREMES.— ¡Se acabó! ¡No te metas! ¡Nadie te acusa, Siro! No te busques un altar[60] ni a nadie que ruegue por ti.

SIRO.— ¿Qué quieres decir?

[59] Este pariente cercano es nada menos que Clinias, futuro cuñado de Clitifón por su boda con Antífila. En la medida en que el padre no era considerado dueño y administrador de un patrimonio familiar común, el derecho ático no contemplaba, en principio, la posibilidad de desheredar a un hijo. Lo que sí contemplaba es la institución de un tutor que, al igual que en el derecho romano *(XII tab.*, VI), administrara legalmente los bienes del pródigo. En Roma, tal hecho tenía que realizarse mediante la sentencia de un magistrado que pronunciara un interdicto contra él *(cf.* CIC., *Sen.* 7: *Ei bonis interdictum est).* En cambio, en Atenas la ley no preveía tal formalismo. De ahí que Cremes pueda haber solucionado el asunto con un mero acuerdo privado con el pariente.

[60] Cremes está aludiendo a la costumbre según la cual los esclavos que temían un castigo por sus faltas buscaban refugio en un altar y suplicaban el perdón a través de un *precator* o *mediator*. Así, PLAUT., *Most.* 1094-1095:

Cremes.— Ya no estoy enojado ni contigo *(Señalando a Siro.)* ni contigo *(Señalando a Clitifón.)*. Y no es justo que vosotros lo estéis conmigo por lo que hago. *(Sale de escena.)*

Siro.— ¿Se ha marchado? ¡Bah! Hubiera querido preguntarle...

Clitifón.— ¿Qué?

Siro.— ... de dónde iba a sacar yo para mi pitanza.

Clitifón.— ¡Hay que ver cómo se ha deshecho de nosotros!

Siro.— En lo que alcanzo, tú aún la puedes tener en casa de tu hermana.

Clitifón.— ¡Que mi situación haya llegado incluso al punto de correr el peligro de pasar hambre, Siro!

Siro.— Mientras haya vida, hay esperanza...

Clitifón.— ¿Cuál?

Siro.— ... de que nosotros vamos a pasar bastante hambre.

Clitifón.— ¿En semejante situación te burlas sin ayudarme con algún plan?

Siro.— Al contrario, no sólo estoy en ello, sino que, mientras tu padre ha estado hablando, yo lo he estado pensando sin parar; y en lo que se me alcanza...

Clitifón.— ¿Qué?

Siro.— Está al llegar.

Clitifón.— ¿Cuál es ese plan, pues?

Siro.— Simplemente que me parece que tú no eres de esta familia.

Clitifón.— ¿Qué es eso, Siro? ¿Estás en tus cabales?

Siro.— Te voy a decir lo que me viene a la cabeza. Juzga tú. Mientras para ellos fuiste el único hijo, mientras no tuvieron

---

«TR.— Yo entretanto me coloco aquí en el altar. TE.— ¿Y eso a qué fin? TR.— No tienes ni idea. Para que no puedan refugiarse aquí los esclavos que vas a someter a interrogatorio». Asimismo, *Rud.* 688 y ss.; *Andr.* 726-727; Tác., *An.* III 36.

ninguna otra alegría que estuviera más cerca, te consentían y te daban. Ahora, después de descubrir que ella es su hija, descubrieron una razón para deshacerse de ti.

Clitifón.— Es verosímil.

Siro.— ¿Es que crees que tu padre se ha irritado por esa falta?

Clitifón.— Me parece que no.

Siro.— Ahora, mira otra cosa: todas las madres suelen ser las defensoras de sus hijos en sus faltas y su ayuda ante las recriminaciones de los padres. Y no es éste el caso.

Clitifón.— Tienes razón. ¿Qué voy a hacer ahora, Siro?

Siro.— Pregúntales a ellos sobre esa sospecha, saca a la luz el asunto. Si no es verdad, rápidamente conseguirás la compasión de ambos, o bien te enterarás de tu origen.

Clitifón.— ¡Buen consejo! Lo seguiré. *(Sale de escena.)*

Siro.— *(A solas.)* Ha sido una buena idea lo que se me ha ocurrido. Pues, cuanto más infundada le sea esa sospecha, tanto más fácilmente logrará hacer las paces con su padre conforme a lo que él haya decidido. Por lo que sé, hasta podría llegar a casarse. ¡Y nadie se lo agradecerá a Siro! Mas... *(Cremes sale de su casa acompañado por Sóstrata.)* ¿Qué es esto? El viejo sale a la calle. ¡Yo me largo! Por lo que ha pasado hasta ahora, raro se me hace que no haya ordenado prenderme de inmediato. Me voy a ir con Menedemo. Me lo voy a buscar como intercesor. No me fío nada de nuestro viejo. *(Siro entra en casa de Menedemo.)*

ESCENA TERCERA

SÓSTRATA, CREMES

SÓSTRATA.— En efecto, si no tienes cuidado, le vas a procurar a nuestro hijo algún disgusto, hombre; y me extraña cómo se te ha podido venir a la cabeza semejante estupidez, marido mío.

CREMES.— ¡Oh! ¿Te obstinas en tu contumacia de mujer? ¡Nunca en la vida has dejado de ponerte en contra de todo lo que me he propuesto, Sóstrata! Pero si ahora te preguntara qué es en lo que he errado o por qué te comportas así, no lo sabrías. ¡Y en esa actitud te mantienes tan arrogante ahora, estúpida!

SÓSTRATA.— ¿Que no lo sé?

CREMES.— *(Con resignación.)* Venga... lo sabes... ¡De verdad, cualquier cosa antes que empezar a discutir lo mismo otra vez!

SÓSTRATA.— ¡Oh, estás siendo injusto al pedirme que calle sobre una situación tan grave!

CREMES.— Ya no te lo pido. Habla de una vez. Pero, aun con todo, actuaré a mi manera.

SÓSTRATA.— ¿Lo harás?

CREMES.— Desde luego que sí.

SÓSTRATA.— ¿No ves cuánto mal vas a provocar con semejante actuación? Nuestro hijo sospecha que es un expósito.

CREMES.— ¿«Un expósito» dices?

SÓSTRATA.— Eso es lo que va a pasar, marido mío.

CREMES.— Entonces ¿lo confiesas?

SÓSTRATA.— ¡Ay, te lo suplico! Deja que sean nuestros enemigos quienes nos vengan con ésas. ¿Que yo confiese que un hijo mío no lo es?

CREMES.— ¿Qué? ¿Tienes miedo de no poder convencerlo de que sí es tu hijo cuando quieras?

SÓSTRATA.— ¿Porque hayamos descubierto una hija?

CREMES.— No, sino por una razón más digna de crédito: porque es clavado a ti en carácter. Fácilmente lo convencerás de que es tu hijo, pues es absolutamente idéntico a ti; pues no tiene defecto que no tengas tú igualmente. Nadie, salvo tú, podría haber parido hijo semejante. *(Ve a Clitifón que sale de la casa.)* ¡Pero él está saliendo, y qué serio! Cuando veas el asunto, opinarás.

ESCENA CUARTA

CLITIFÓN, SÓSTRATA, CREMES

CLITIFÓN.— Si alguna vez hubo un momento, madre, en el que yo fui tu alegría y fui llamado hijo tuyo por vuestra voluntad, te suplico que te acuerdes de ello y te apiades de mí en mi indefensión: lo que te pido o, por lo menos, lo que quiero es que me digas quiénes son mis padres.

SÓSTRATA.— ¡Hijo mío, te suplico que te quites de la cabeza eso de que eres un extraño!

CLITIFÓN.— ¡Lo soy!

SÓSTRATA.— ¡Pobre de mí! ¿Que me hayas hecho esa pregunta? ¡Por favor! ¡Ojalá nos sobrevivas a mí y a tu padre, como que eres hijo mío y suyo! Y en adelante, si me quieres, procura que no te vuelva a oír jamás semejantes palabras.

CREMES.— Pero si me temes, procura que yo no te vuelva a ver ese comportamiento.

CLITIFÓN.— ¿Cuál?

CREMES.— Si quieres saberlo, te lo diré. Eres charlatán, vago, mentiroso, tragón, un crápula, una plaga. ¡Y créeme, también, nuestro hijo!

Clitifón.— No son ésas las palabras de un padre.

Cremes.— Clitifón, si hubieras nacido de mi cabeza, tal como cuentan que Minerva nació de Júpiter[61], no por esa razón iba a tolerar que con tu desvergüenza arruinaras mi buen nombre.

Sóstrata.— ¡Así lo impidan los dioses!

Cremes.— Los dioses... no sé; pero ya me voy a encargar yo de ello con todo cuidado. Buscas lo que ya tienes: unos padres. No buscas lo que te falta: cómo agradar a tu padre y conservar lo que con su fatiga ha adquirido. No te has privado de engañarme ni de poner ante mis propios ojos a una... me da vergüenza pronunciar esa palabra tan soez delante de tu madre. ¡Y tú, en cambio, ni la menor vergüenza tuviste para hacerlo[62]!

Clitifón.— *(Aparte.)* ¡Ay, cuán disgustado estoy ahora con todo mi ser! ¡Cuán avergonzado! Y no sé cómo empezar a aplacarlo.

ESCENA QUINTA

Menedemo, Cremes, Clitifón, Sóstrata

Menedemo.— *(Saliendo de su casa y a solas.)* De verdad, Cremes atormenta con excesivo rigor y sin ninguna consideración al muchacho. Así pues, salgo para poner paz entre ellos. ¡Qué a tiempo los veo!

[61] *Cf.* Hes., *Theog.* 924 y ss.; Pínd., *Olimp.* VII 34-39. El episodio estaba reproducido en el friso de Fidias del ala oriental del Partenón.

[62] Quizás sea este arranque de ira de Cremes el punto de partida de la alusión horaciana: «A veces, sin embargo, también alza la Comedia la voz y Cremes, colérico, regaña con tono grandilocuente» (Hor., *Ars poet.* 93-94).

Cremes.— ¡Oh, Menedemo! ¿Por qué no mandas llamar a mi hija y confirmas la dote que le concedí?

Sóstrata.— ¡Te suplico que no lo hagas, marido mío!

Clitifón.— ¡Te suplico que me perdones, padre!

Menedemo.— ¡Perdónalo, déjate convencer, Cremes!

Cremes.— ¿A Báquide le voy a dar yo a sabiendas mis bienes? No lo he de hacer.

Menedemo.— Pero nosotros tampoco lo permitiremos.

Clitifón.— ¡Si quieres que siga vivo, perdóname, padre!

Sóstrata.— ¡Venga, Cremes mío!

Menedemo.— ¡Venga, te lo ruego, no seas tan obstinado, Cremes!

Cremes.— ¡Qué se le va a hacer! Veo que no me es posible persistir en mi propósito.

Menedemo.— Actúas como conviene.

Cremes.— Lo haré con la condición de que mi hijo haga lo que considero que es menester.

Clitifón.— Haré cualquier cosa, padre. Mándame.

Cremes.— Quiero que te cases.

Clitifón.— Padre...

Cremes.— No oigo nada.

Sóstrata.— Yo me ocuparé de esto. Él lo hará.

Cremes.— Todavía no le he oído una respuesta.

Clitifón.— *(Aparte.)* ¡Estoy perdido!

Sóstrata.— ¿Es que dudas, Clitifón?

Cremes.— No, que elija una u otra cosa[63].

Sóstrata.— Cumplirá con todos tus deseos.

Menedemo.— *(Dirigiéndose a Clitifón.)* Cuando uno las comienza y no las conoce, estas cosas son complicadas; pero fáciles, cuando uno las conoce.

[63] La disyuntiva que le formula Cremes a Clitifón estriba en que éste ha de elegir entre deshacerse de Báquide o resignarse a ser desheredado.

CLITIFÓN.— Lo haré, padre.

SÓSTRATA.— ¡Por Pólux, que te voy a dar una encantadora prometida a la que no vas a encontrar difícil querer, hijo mío, la hija de nuestro amigo Fanócrates[64]!

CLITIFÓN.— ¿Aquella muchacha pelirroja, de ojos garzos, con la cara picada y la nariz en gancho? No puedo, padre.

CREMES.— *(Dirigiéndose a Sóstrata.)* ¡Anda, qué exquisito es! ¡Cualquiera diría que eso es lo que le preocupa!

SÓSTRATA.— Te conseguiré otra.

CLITIFÓN.— ¿Para qué? Puesto que me tengo que casar, yo casi tengo la que quiero.

CREMES.— Ahora sí que estoy contento contigo, hijo mío.

CLITIFÓN.— La hija de Arcónides el vecino.

SÓSTRATA.— ¡Mucho me gusta!

CLITIFÓN.— Padre, ahora hay otra cosa más.

CREMES.— ¿Qué?

CLITIFÓN.— Quiero que perdones a Siro las travesuras que hizo por mi causa.

CREMES.— ¡Sea!

EL CANTOR.— ¡A vosotros, que os vaya bien y aplaudid!

---

[64] En rigor, la única persona que puede prometer a un hijo es el padre. Sin embargo, tampoco puede sorprendernos la actuación de Sóstrata, quien se expresa en términos domésticos y no legales. *Cf. Hec.* 241.

ÍNDICE